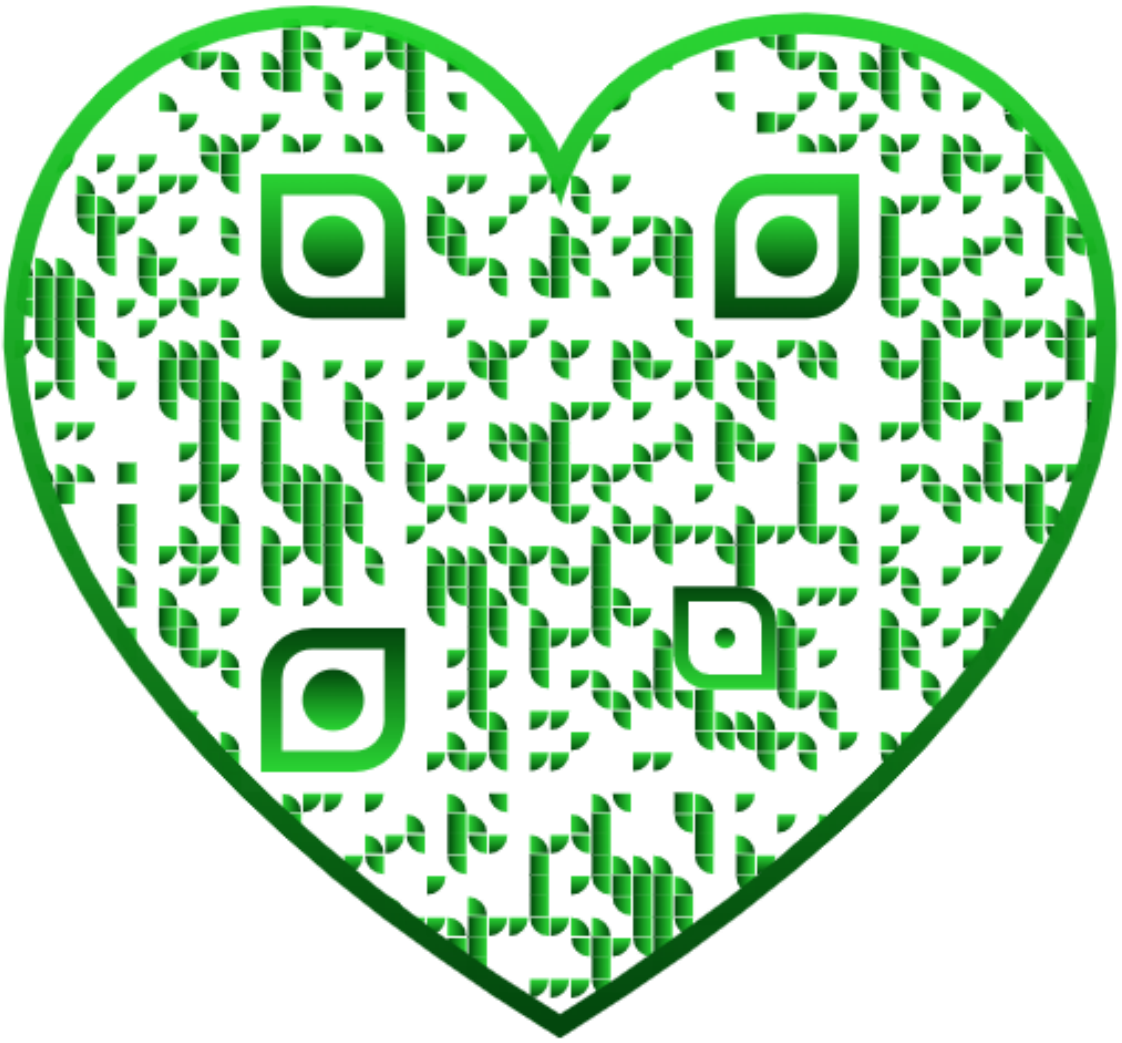
COMO FUNCIONA A MÚSICA

DAVID BYRNE



Como Funciona a Música

David Byrne

Tradução de Otávio Albuquerque

Amarilys

Título original em inglês: *How music works*.
Copyright © 2012 by David Byrne.

Amarilys é um selo editorial Manole.

Este livro contempla as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Editor-gestor Walter Luiz Coutinho
Editor Enrico Giglio
Produção editorial Luiz Pereira, Katharina Cotrim e Marcia Men
Design de capa Dave Eggers

ISBN 978-85-204-3993-7

A Editora Manole é filiada à ABDR – Associação Brasileira de Direitos Reprográficos.

Edição digital: maio de 2014

Editora Manole Ltda.
Av. Ceci, 672 – Tamboré
06460-120 – Barueri – SP – Brasil
Tel. (11) 4196-6000 – Fax (11) 4196-6021
www.manole.com.br | www.amarilyseditora.com.br
info@amarilyseditora.com.br

Para Emma e Tom Byrne, que aturaram
minhas expressões musicais na adolescência
e até me ajudaram de tempos em tempos.

SUMÁRIO

Prefácio

Criação reversa

Minha vida no palco

Como a tecnologia molda a música: analógica

Como a tecnologia molda a música: digital

No estúdio de gravação

Parcerias

Negócios e finanças

Como criar uma cena

Amadores!

Harmonia Mundi

Agradecimentos

Notas

Leitura sugerida

Créditos das ilustrações

Sobre o autor

PREFÁCIO

Passei toda a minha vida adulta envolvido com a música. Não foi algo que eu tenha planejado, nem uma ambição séria a princípio, mas foi o que aconteceu. Na verdade, penso que foi um feliz acaso. No entanto, é um pouco estranho ver o quanto grande parte da minha identidade está ligada a algo tão efêmero. A música é intangível porque só existe enquanto está sendo assimilada, mas ainda assim é capaz de mudar profundamente a forma como vemos o mundo e o lugar que ocupamos nele. A música pode nos ajudar a superar momentos difíceis na vida, alterando não apenas o modo como nos sentimos sobre nós mesmos, mas também como nos sentimos em relação a tudo à nossa volta. É um negócio poderoso.

Porém, eu logo percebi que uma mesma música, executada num contexto diferente, pode ser entendida de outra maneira pelo ouvinte ou até mesmo ganhar um significado totalmente novo. Dependendo de onde você a ouve – em uma casa de shows ou na rua – ou de qual é a sua intenção, uma mesma música pode soar como uma intromissão irritante, ácida e agressiva, ou fazer você dançar. Como a música funciona, ou deixa de funcionar, não é algo determinado apenas por aquilo que ela representa de maneira isolada (como se isso fosse possível), mas em grande parte por aquilo que a cerca e por onde e quando você a ouve. Como ela é tocada, comercializada, distribuída e gravada, quem a toca, com quem você a ouve, e é claro, em última instância, como ela soa aos seus ouvidos: são esses os fatores que determinam não só se uma música funciona – ou seja, se ela cumpre seu objetivo desejado –, mas o que ela *é*.

Cada capítulo deste livro se concentra em um aspecto diferente da música e seu contexto. Um discute como a tecnologia afetou a forma como a música soa e como nós a compreendemos. Outro fala sobre a influência dos lugares em que a ouvimos. Os capítulos não são cronológicos ou sequenciais. Você pode lê-los em qualquer ordem, embora eu ache que a ordem preparada por mim e por meus editores tenha um fluxo interessante; não é algo totalmente aleatório.

Este não é um relato autobiográfico da minha vida como cantor e músico, embora grande parte do que sei sobre música certamente tenha sido maturada por vários anos de trabalho no estúdio e no palco. Neste livro, uso essa experiência para ilustrar as mudanças na tecnologia e nas minhas próprias concepções sobre música e performances. Várias das minhas ideias sobre o que significa subir ao palco, por exemplo, mudaram totalmente ao longo dos anos, e a própria história dos meus shows serve como base para tratar dessa filosofia ainda em desenvolvimento.

Outros autores já escreveram ótimos textos sobre os efeitos fisiológicos e neurológicos da música; cientistas já buscam entender os complexos mecanismos por meio dos quais a música afeta nossas emoções e percepções. No entanto, esse não é bem o meu objetivo aqui; meu foco é pensar em como a música pode ser moldada *antes* de chegar a nós, o que determina que ela *chegue* a nós ou não, e quais fatores externos à música em si podem fazer com que ela nos cause maior impacto. A música está tocando no palco perto de um bar? Em um dispositivo no seu bolso? Ela faz sucesso entre as garotas? O preço dela é acessível?

Na maior parte das vezes, procurei não tratar dos aspectos ideológicos do processo de composição e produção musical. O fato de que a música pode ser usada para incitar sentimentos nacionalistas, estar a serviço de revoluções ou derrubar uma cultura preestabelecida, seja por razões políticas ou geracionais, está além do escopo deste livro. Também não estou muito interessado em discutir estilos e gêneros musicais específicos, pois me parece que determinados modelos e padrões de comportamento são muitas vezes recorrentes em cenários totalmente distintos. Espero que você encontre algo interessante neste livro, mesmo que não se interesse pela minha música. Também não me interesso pelo ego inflado de alguns artistas, por mais que a estrutura psicológica dos músicos e compositores molde a música tanto quanto qualquer outro fenômeno que me fascina. Em vez disso, tentei encontrar padrões em como a música é composta, gravada, distribuída e assimilada e depois me perguntei se as forças que criaram e moldaram esses padrões teriam conduzido meu próprio trabalho… e talvez o de outros também. Espero não estar falando só sobre mim mesmo aqui! Na maioria dos casos, a resposta é sim; não sou diferente de ninguém.

Refletir sobre essas questões a fim de entender como um sistema funciona estraga a graça da coisa? Para mim, não estragou. A música não é frágil. Entender como o corpo funciona não tira o prazer de se estar vivo. A música existe desde que as pessoas formaram comunidades. É algo que nunca irá desaparecer, mas seus usos e significados evoluem. Hoje me sinto mais movido do que nunca pela música, e tentar entendê-la de uma perspectiva mais ampla e profunda só me leva a perceber que esse é um *iceberg* muito maior do que imaginávamos.

COMO FUNCIONA A MÚSICA

CAPÍTULO UM

Criação reversa

Levei muito tempo para entender o seguinte sobre o processo criativo: o contexto determina boa parte de tudo o que é escrito, pintado, esculpido, cantado ou encenado. Sei que isso não parece uma descoberta genial, mas, na verdade, é algo que contradiz o senso comum, segundo o qual a criatividade vem de alguma emoção interna, de um rompante de paixões ou sentimentos, um impulso criativo que não pode ser contido e simplesmente busca uma válvula de escape a fim de ser ouvido, lido ou visto. Essa concepção sugere que um compositor clássico de repente tem uma epifania e começa a escrever freneticamente uma composição inteira, que não poderia existir de nenhuma outra forma. Ou que um cantor de rock é movido por desejos e demônios e canaliza tudo isso em uma canção incrível perfeitamente arquitetada para durar exatamente três minutos e doze segundos – nem mais, nem menos. Essa é a visão romântica do processo criativo, mas acho que o verdadeiro caminho da criação é quase o oposto desse modelo. Penso que nós moldamos de maneira inconsciente e instintiva nossas criações a fim de encaixá-las em formatos preexistentes.

A paixão ainda pode estar presente, é claro. O fato de uma obra fazer uso de uma forma pré-determinada e oportunista (no sentido de que visa aproveitar uma oportunidade) não quer dizer que essa criação seja fria, mecânica e sem alma. Em geral, toques sombrios e sentimentais acabam se integrando ao trabalho, e o processo de moldagem – para encaixar a forma em um dado contexto – é em grande parte inconsciente e instintivo. Na maioria das vezes, isso nem é percebido. Oportunidade e disponibilidade costumam ser as grandes mães da criação. A história emotiva – *"algo que você precisa pôr para fora"* – ainda é contada, mas sua forma é guiada por restrições contextuais preexistentes. A minha opinião é que isso não é de todo mau, como se poderia imaginar. Ainda bem que não temos que reinventar a roda sempre que queremos criar alguma coisa.

Em certo sentido, nós trabalhamos ao inverso, seja de forma consciente ou inconsciente, criando obras que se adaptem aos lugares onde serão exibidas. Isso é válido para outros tipos de arte também: quadros são pintados para se encaixarem e parecerem bonitos nas paredes brancas de galerias da mesma forma que músicas são feitas para soarem bem em uma boate, ou então em um teatro sinfônico (mas provavelmente não nos dois lugares ao mesmo tempo). Até certo ponto, os espaços, plataformas e *softwares* "moldam" as artes plásticas, a música ou seja lá o que for. Após um caso de sucesso, novos

espaços de tamanho e formato similares são criados para acomodar a produção de mais do mesmo. Depois de um tempo, a forma predominante dos trabalhos nesses espaços passa a ser entendida como uma obviedade – *é óbvio* que ouvimos sinfonias em teatros sinfônicos.

Na foto abaixo é possível ver o palco do clube CBGB, onde algumas das músicas que eu compus foram ouvidas pela primeira vez.[A] Tente ignorar a adorável decoração e pense no tamanho e no formato do espaço. Ao lado, temos uma banda tocando lá.[B] O som naquele clube era incrivelmente bom – a mistura de tralhas por toda parte, a mobília, o bar, as paredes tortas e desiguais e o teto baixo eram ótimos para absorver o som e refletir a acústica de forma irregular; algo que alguém poderia pagar uma fortuna para recriar em um estúdio de gravação. Bem, essas qualidades eram ótimas para esse tipo específico de música. A falta de reverberação, por exemplo, garantia que cada detalhe da música fosse ouvido – e dado o tamanho do espaço, mesmo os menores gestos e expressões dos músicos também podiam ser vistos e apreciados, pelo menos da cintura para cima. O que quer que acontecesse abaixo das nossas cinturas em geral não era visto, pois era encoberto pelas pessoas da plateia, algumas de pé, outras sentadas. A maior parte do público não faria a menor ideia de que o sujeito nessa foto estava rolando pelo palco – ele teria simplesmente desaparecido.

Esse clube de Nova York foi criado, a princípio, como uma casa para shows de bluegrass e country – como o Tootsie's Orchid Lounge, em Nashville. O cantor George Jones sabia de cor o número de passos entre a entrada do palco no Grand Ole Opry e a porta dos fundos do Tootsie's: trinta e sete. Charlie Pride deu a Tootsie Bess um alfinete de chapéu para espetar clientes encrenqueiros.

Abaixo, temos uma foto de alguns músicos no Tootsie's.[C] Fisicamente, os dois clubes são quase idênticos. O comportamento do público era praticamente o mesmo também.[D]

As diferenças musicais entre os dois lugares eram menos significativas do que se poderia imaginar – em termos estruturais, a música que emanava deles era quase idêntica, por mais que, tempos atrás, o público de country no Tootsie's pudesse odiar punk rock, e vice-versa. Quando os Talking Heads tocaram pela primeira vez em Nashville, o locutor nos anunciou dizendo: "O punk rock chegou em Nashville! Pela primeira e provavelmente última vez!".

Esses dois lugares eram bares, onde as pessoas bebiam, faziam novos amigos, gritavam e caíam de bêbadas; então as bandas tinham que tocar alto o bastante para serem ouvidas por cima de tudo isso – e era o que todos faziam, e ainda fazem. (Aliás, o volume do som no Tootsie's é *muito* mais alto do que costumava ser no CBGB.)

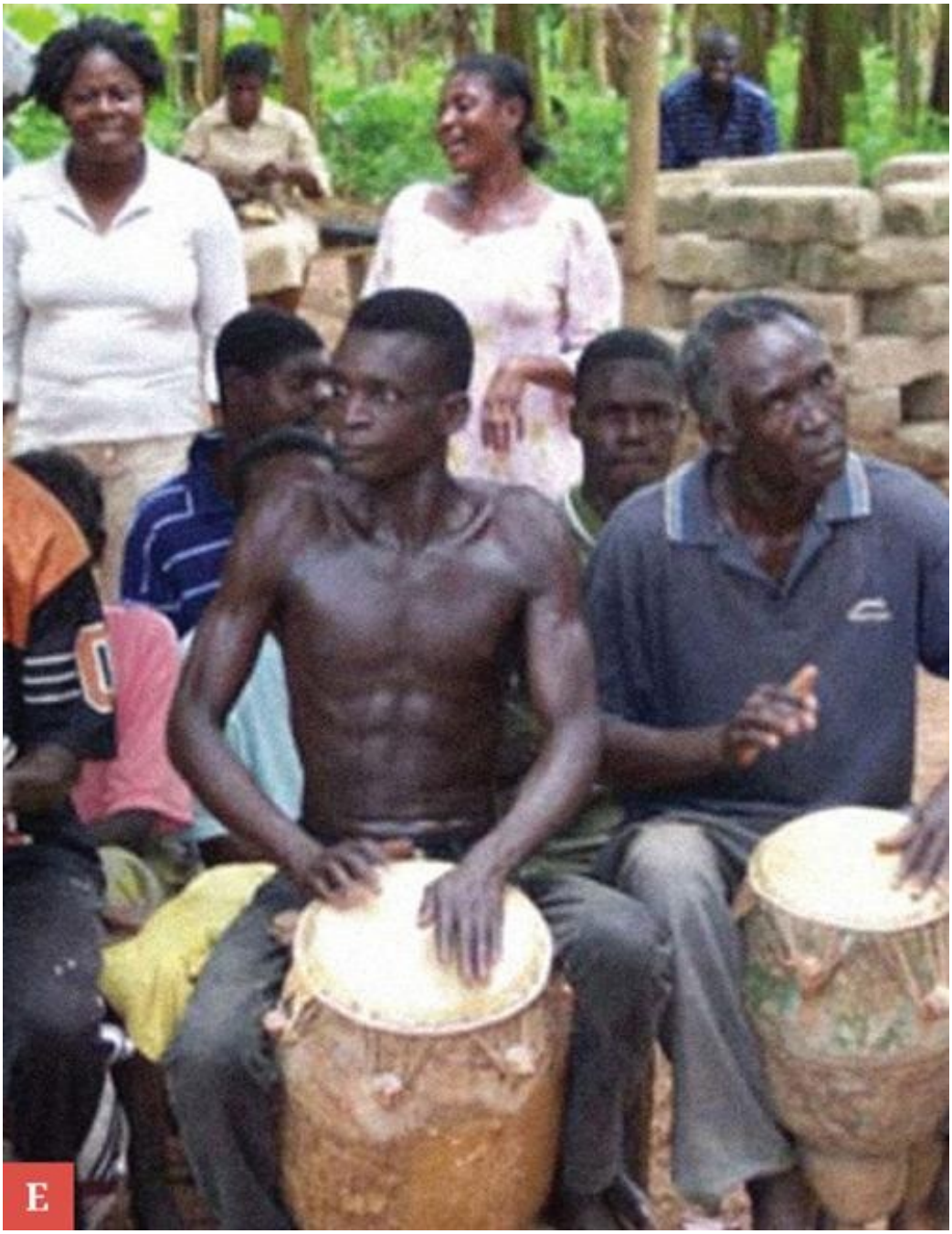
Analisando esses parcos indícios, comecei a me perguntar até que ponto eu não estaria compondo de maneira específica, e talvez inconsciente, para me adaptar a esses lugares. (Eu não conhecia o Tootsie's quando comecei a compor.) Fiz então uma breve pesquisa para descobrir se outros tipos de música também poderiam ter sido feitos para se encaixarem nesses contextos acústicos.

SOMOS TODOS AFRICANOS

A música percussiva funciona bem em ambientes abertos, onde as pessoas podem se espalhar e dançar, e o resultado dos ritmos complexos e cheios de camadas típicos desse estilo não vira uma maçaroca sonora – como seria de se esperar, por exemplo, no ginásio de um colégio. Quem conseguiria criar, tocar ou ganhar a vida com ritmos assim se o som fosse sempre péssimo? Ninguém. Nunca. Além disso, esse tipo de música não precisa de amplificação – embora isso tenha sido integrado posteriormente.

O musicólogo norte-americano Alan Lomax comenta em seu livro *Folk Song Style and Culture* que a estrutura desse tipo de música e de outras de estilos similares – em grande parte bandas sem uma figura central – vem de (e se espelha em) sociedades igualitárias, mas esse já é todo um outro nível de contexto.[1] Adoro a teoria de Lomax de que os estilos de música e dança são metáforas dos costumes sociais e sexuais das sociedades de onde surgiram, mas não é esse o foco que quero dar a este livro.

Alguns dizem que os instrumentos vistos na foto[E] no alto da página seguinte foram todos feitos de materiais facilmente encontráveis naquela região e que, portanto, foi essa conveniência (implicando dissimuladamente uma falta de sofisticação) o que determinou a natureza desse tipo de música. O raciocínio sugere que esses instrumentos e esse tipo de música são os melhores que essa cultura poderia produzir em tais circunstâncias. Já eu diria que esses instrumentos foram produzidos, selecionados, adaptados e tocados com todo cuidado para melhor se adaptarem a seus contextos físicos, acústicos e sociais. Esse tipo de música se encaixa perfeitamente no lugar onde está sendo ouvido, em termos sonoros e estruturais, e é absolutamente ideal para a situação – é a música vista como uma coisa viva, que evolui para se adaptar ao nicho disponível.



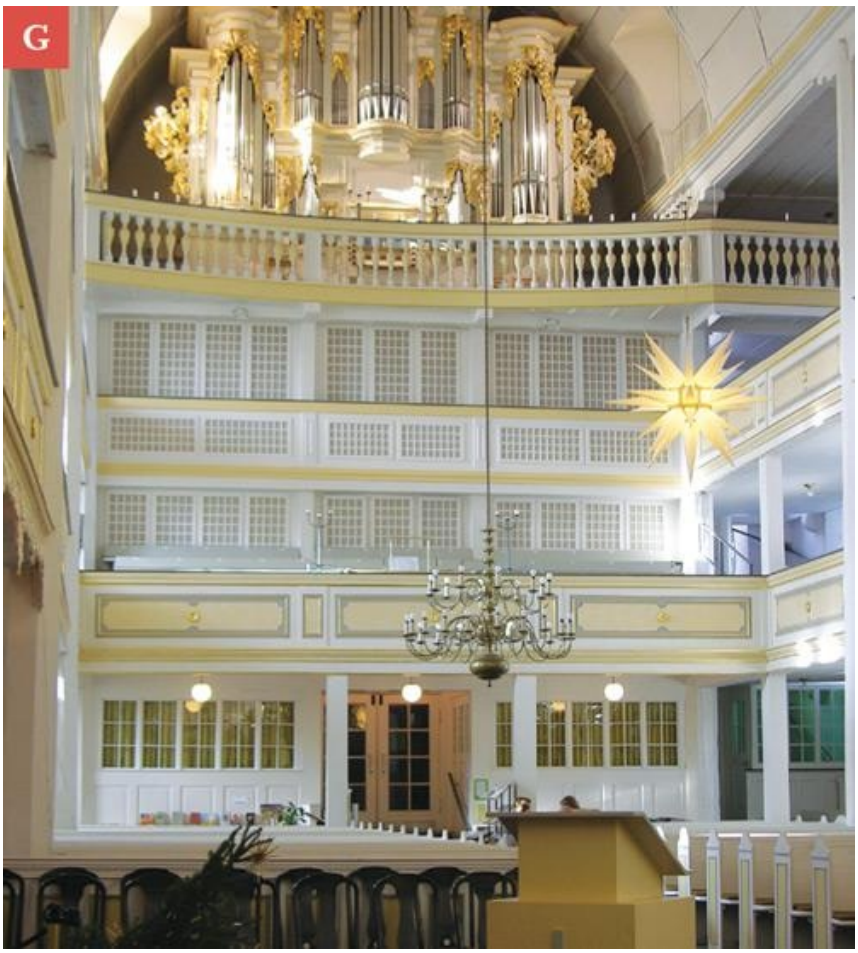
Esse mesmo tipo de música viraria uma pasta sonora dentro de uma catedral.[F] A música ocidental na Idade Média era tocada em catedrais góticas com paredes de pedra, e em monastérios e mosteiros de arquitetura semelhante. O tempo de reverberação nesses espaços é muito grande – mais de quatro segundos em alguns casos –, e uma nota tocada alguns segundos atrás continua no ar e se torna parte do ambiente sonoro presente. Uma composição com notas musicais irregulares inevitavelmente criaria dissonâncias com a sobreposição e o choque entre uma nota e outra – um verdadeiro engavetamento sonoro. Portanto, a música que se desenvolveu, e que soa melhor nesse tipo de espaço tem uma estrutura modal – usando na maioria das vezes notas bem longas. Melodias de evolução lenta que evitam

mudanças de tom funcionam lindamente nesse contexto e reforçam a ambientação etérea. Além de funcionar bem em termos acústicos, esse tipo de música ajuda a criar aquilo que hoje entendemos como uma aura espiritual. Por outro lado, os africanos, que têm uma música espiritual de ritmos muitas vezes complexos, podem não associar a música que se originou nesses espaços com espiritualidade, e ouvir nela apenas uma massa amorfa e indistinta. O mitólogo Joseph Campbell, no entanto, acreditava que os templos e as catedrais são tão interessantes porque recriam em termos espaciais e acústicos uma caverna, onde os primeiros seres humanos vivenciaram suas questões espirituais. Ou pelo menos onde *achamos* que esses sentimentos de espiritualidade foram expressos pela primeira vez, considerando que quase todos os vestígios dessas atividades já desapareceram.

É comum ouvir que grande parte da música medieval ocidental era harmonicamente “simples” (com poucas mudanças de tom) porque seus músicos ainda não tinham desenvolvido o uso de harmonias complexas. Nesse contexto, usar harmonias complexas não seria necessário ou mesmo desejado, pois elas soariam terríveis nesses espaços. Do ponto de vista criativo, essa era a decisão correta. Presumir que existe um “progresso” musical, e que a música hoje é “melhor” do que era antes, é um traço típico do egocentrismo daqueles que vivem no presente. Isso é um mito. A criatividade não “evolui”.

Bach tocou e compôs boa parte de sua obra no início do século XVIII em uma igreja que era muito menor que uma catedral gótica.[G] Como seria de se

esperar, ela já possuía um órgão, e o som reverberava muito, ainda que não tanto quanto nas gigantescas catedrais góticas.



A música que Bach compôs soava bem nesses locais; o espaço fazia com que seu único instrumento, o órgão de tubos, soasse maior, e ainda tinha a vantagem de abafar qualquer erro que ele pudesse cometer enquanto alternava entre escalas, como era do seu estilo. Modular criativamente tons diferentes como ele costumava fazer era um risco nesses espaços. Até então, os músicos que compunham para esses locais usavam um único tom, de modo que o resultado podia sair diluído e arrastado, e, se o ambiente tivesse a acústica de uma piscina vazia, isso não era um problema.

Há pouco tempo, fui a um festival de música balcânica no Brooklyn, em um teatro quase idêntico à igreja mostrada na página anterior. As bandas de metais tocavam no meio do salão, com pessoas dançando em círculos ao redor. O som reverberava muito, o que não era ideal para os ritmos complicados da música balcânica. Mas, repito: esse estilo não teve origem em espaços como aquele onde eu estava.

No final do século XVIII, Mozart costumava apresentar suas composições em salas grandes, mas não imensas, em eventos nos palácios de seus mecenas.[H, I] Ao menos no início, ele não compôs esperando que sua música

fosse ouvida em teatros sinfônicos, onde suas obras costumam ser apresentadas hoje, e sim nesses ambientes menores e mais intimistas. Esses salões estavam sempre repletos de pessoas, que amorteciam o som com seus corpos e suas vestes complicadas, fato que, aliado à decoração rebuscada e à proporção modesta do espaço (em comparação às catedrais ou até mesmo às igrejas comuns), fazia com que sua música, também rebuscada, pudesse ser ouvida com clareza em toda minúcia de detalhes.

As pessoas também dançavam nesses eventos. Imagino que para ser ouvido por cima da dança, dos pés batendo no chão e das conversas, foi preciso encontrar alguma forma de aumentar o volume da música, e o único modo de fazer isso seria ampliar o tamanho da orquestra – e foi o que aconteceu.

Enquanto isso, naquele mesmo período, frequentar a ópera era um hábito comum. O teatro La Scala foi construído em 1776; o salão de orquestra original era composto de uma série de cabines, em vez das fileiras de assentos que existem hoje.[J] O comportamento do público, um grande componente do contexto musical, era muito diferente naquela época. Durante os espetáculos, as pessoas comiam, bebiam, conversavam e socializavam, muitas vezes gritando e chamando umas às outras. Elas gritavam para o palco também, pedindo árias populares na hora do bis. Quando gostavam de uma música, queriam ouvi-la de novo – imediatamente! O clima lembrava mais o do CBGB do que o das típicas casas de ópera atuais.

O La Scala e outros teatros de ópera da época também eram bastante compactos – muito mais que os imensos salões que hoje são regra na Europa e nos Estados Unidos. A profundidade do La Scala e de vários outros teatros de ópera desse período era similar talvez à do Highline Ballroom ou do Irving Plaza, em Nova York, mas o La Scala tinha um teto mais alto e o palco era mais elevado. Além disso, o som nesses lugares era bem conciso (ao contrário dos espaços maiores de hoje). Já toquei em alguns desses teatros antigos, e, se você não aumentar demais o volume, é até surpreendente o quanto esses espaços funcionam bem para certos tipos de música pop contemporânea.

Outro exemplo é a Bayreuth, a casa de ópera que Wagner construiu para apresentar suas próprias músicas nos anos 1870.[K] Nota-se que ela não é imensa. Não é muito maior que o La Scala. Wagner teve a astúcia de exigir que esse espaço fosse planejado para acomodar melhor o que ele tinha em mente para as suas composições – isso não significava ter mais assentos na plateia, como um investidor mais pragmático poderia pensar hoje em dia. O que se ampliou, na verdade, foi o espaço para a acomodação da orquestra. Ele precisava de orquestras maiores para criar todo o impacto que planejava. Também requisitou a criação de novos e maiores instrumentos de sopro, além de uma seção de baixo maior, para produzir efeitos orquestrais mais imponentes.

Em certos aspectos, Wagner não se encaixa no meu modelo. Sua imaginação e seu ego pareciam ser maiores do que os espaços existentes, fazendo dele um caso excepcional. Admitindo-se isso, o que ele fez foi basicamente ampliar os limites preestabelecidos da arquitetura das casas de ópera da época; não foi uma invenção a partir do zero. Assim que construiu o lugar, ele de certa forma passou a compor especificamente para essa casa e seus aspectos acústicos particulares.

Com o tempo, a música sinfônica passou a ser apresentada em lugares cada vez maiores. Esse formato de música, concebido em sua origem para os salões de palácios e casas de ópera de proporções modestas, estava sendo forçado um tanto injustamente a se acomodar em espaços mais reverberantes. Dessa maneira, compositores clássicos posteriores escreveram suas músicas para esses novos espaços, com sua nova acústica, em trabalhos que

enfatizavam suas texturas e às vezes usavam técnicas de impacto para chegar às últimas fileiras dos teatros, que agora eram mais distantes. Eles precisaram se adaptar, então se adaptaram.

A obra de Mahler e de outros compositores sinfônicos que vieram depois funciona bem em espaços como o Carnegie Hall.[L] No entanto, uma música suingada e com percussão com bateria – como a que faço, por exemplo – não se sairia tão bem. Já toquei no Carnegie Hall algumas vezes, e até pode dar certo, mas está longe de ser o ideal. Eu não voltaria a tocar esse tipo de música lá. Com o tempo, percebi que os lugares de maior prestígio às vezes não se adaptam tão bem ao seu estilo musical. Essa barreira acústica pode ser entendida como uma sutil conspiração, uma muralha sonora, uma forma de excluir as massas – mas não vamos entrar nesse ponto, ao menos por enquanto.

MÚSICA POPULAR

Ao mesmo tempo que a música clássica ganhava novos espaços, a música popular passava pelo mesmo processo. No início do século passado, o jazz se desenvolveu em paralelo a etapas mais tardias da música clássica. Esse estilo popular foi tocado originalmente em bares, funerais e em prostíbulos e boates onde as pessoas iam para dançar. Havia pouca reverberação nesses espaços, e eles não eram muito grandes, por isso, assim como no CBGB, a levada podia ser forte e intensa.[M]

Scott Joplin e outros autores afirmam que os solos e as improvisações de jazz surgiram de uma solução pragmática para um problema: a parte “escrita” da melodia acabava em certo ponto e, tentando esticar a música um pouco mais para as pessoas poderem continuar dançando, os músicos passavam a improvisar com aquelas mesmas mudanças de acordes, mantendo a mesma levada. Eles aprenderam a estender e prolongar qualquer trecho da música que imaginavam fazer mais sucesso. Essas improvisações e extensões surgiram de uma necessidade, e um novo tipo de música nasceu.

Por volta da metade do século XX, o jazz já havia evoluído para uma espécie de música clássica, muitas vezes apresentada em salas de concerto. No entanto, qualquer um que tenha ido a um bar de jazz ou assistido às bandas de metais Rebirth ou Dirty Dozen em lugares como a Glass House, em Nova Orleans, já deve ter visto muita gente dançando ao som do jazz. As suas raízes estão na música espiritual dançante. Com certeza, esse é um estilo de música espiritual que soaria péssimo na maioria das catedrais.

A instrumentação do jazz também foi modificada para que, nos bares, a música se fizesse ouvir apesar do barulho das pessoas dançando e conversando. Banjos têm um som mais alto do que violões, e os trompetes também foram uma opção de som alto e interessante. Até o uso de amplificadores e microfones se tornar difundido, os instrumentos para os quais as músicas eram compostas e com que eram tocadas precisaram se adaptar à situação. A composição das bandas, assim como as melodias escritas pelos compositores, evoluiu para a música ser mais bem ouvida.

Da mesma forma, o country, o blues, os ritmos latinos e o rock and roll nasceram todos (originalmente) como músicas para dançar, e precisavam soar alto o bastante para serem ouvidos sobre o barulho das pessoas conversando. A música gravada e os amplificadores mudaram tudo isso, mas, quando esses estilos se consolidaram, o efeito desses fatores estava apenas começando a ser sentido.

SILÊNCIO, POR FAVOR

Com a música clássica, não só os espaços mudaram, mas também o comportamento das plateias. De acordo com o crítico musical Alex Ross, por volta de 1900 já não era mais permitido ao público gritar, comer e conversar durante as apresentações de música clássica. O esperado era que as pessoas se sentassem imóveis em seus lugares e ouvissem tudo com atenção. Ross sugere que isso veio como uma forma de afastar as massas dos novos teatros sinfônicos e casas de ópera.[2] (Imagino que pensassem na época que as classes mais baixas fossem inerentemente barulhentas.) Um tipo de música que antes era feito para todos passou a ser destinado apenas à elite. Hoje em dia, o espetáculo inteiro pode ser interrompido caso algum celular toque ou alguém ouse sequer sussurrar algo para a pessoa ao lado durante um concerto de música clássica.

Essa política exclusivista também afetou a composição das músicas – como ninguém iria conversar, comer ou dançar, a música podia ter dinâmicas mais radicais. Os compositores sabiam que cada detalhe seria ouvido, então, o uso de passagens muito sutis se tornou possível e trechos de harmonia complexa puderam ser devidamente apreciados. Grande parte da música clássica do século XX só funciona em (e foi composta para) espaços social e acusticamente restritivos como esses. Nasceu um novo tipo de música que não existia antes – e só o futuro advento e avanço da tecnologia de gravação acabaria tornando esse estilo mais acessível e difundido. Fico pensando o quanto foi preciso sacrificar a diversão do próprio público nesse esforço para redefinir os parâmetros sociais das casas de espetáculo – parece algo quase masoquista das classes mais altas, tolher sua própria alegria, mas acho que essas pessoas tinham suas prioridades.

Embora detalhes harmônicos e dinâmicos muito sutis e suas várias complexidades pudessem agora ser ouvidos, o uso desses salões maiores e mais reverberantes fez com que tudo se tornasse muito mais indistinto e confuso em termos rítmicos – menos africano, por assim dizer. Até o jazz tocado nesses espaços se transformou em uma espécie de música de câmara. É claro que ninguém dançava, bebia ou soltava gritos empolgados, mesmo nos shows de Goodman, Ellington ou Marsalis – com suas bandas cheias de

suingue. Os clubes de jazz menores seguiram essa mesma tendência; ninguém mais dançava no Blue Note ou no Village Vanguard, embora a bebida continuasse sendo servida com muita discrição.

Alguém poderia concluir que a eliminação de uma levada mais dançante e descontraída da música clássica americana não foi acidental. Essa dissociação entre corpo e mente parece ter sido uma consequência planejada, pois, para ser levada a sério, uma música não pode fazer ninguém dançar. (Não que qualquer estilo musical seja destinado exclusivamente para o corpo ou a cabeça – essa demarcação absoluta é um construto de origem mais intelectual e social.) A música séria, segundo esse pensamento, só pode ser absorvida e consumida acima do pescoço, porque as áreas mais abaixo são social e moralmente suspeitas. Aqueles que pensavam dessa forma e impuseram essa abordagem à música provavelmente não levavam a sério também os arranjos incrivelmente inovadores e sofisticados das orquestras de tango da metade do século passado. O fato de serem muito criativos e ao mesmo tempo ótimos para dançar criava, para os sofisticados do século XX, uma espécie de dissonância cognitiva.

MÚSICA GRAVADA

Com o advento da música gravada em 1878, a natureza dos lugares onde a música era ouvida se transformou. A música agora deveria atender a duas necessidades muito diferentes ao mesmo tempo. Um fonógrafo na sala de visitas criou um novo espaço; e para muita gente isso substituiu as salas de concertos ou os clubes.

Lá pelos anos 1930, a maioria das pessoas ouvia música pelo rádio ou com fonógrafos em casa.[N] Elas provavelmente passaram a ouvir uma quantidade, e variedade, muito maior de músicas com esses aparelhos do que jamais ouviriam ao vivo na vida inteira. A música agora podia estar totalmente livre de qualquer contexto presencial, ou, para ser mais preciso, passou a ser ouvida no contexto das N salas de estar e dos bares com *jukebox* – alternativas paralelas aos salões de baile e salas de concerto ainda populares na época.

Passou-se então a esperar que os músicos compusessem e criassem músicas para dois espaços muito diferentes: casas de shows ao vivo e aparelhos capazes de tocar uma gravação ou receber transmissões. Em termos sociais e acústicos, esses espaços eram dois mundos totalmente distintos. Mas esperava-se que as composições fossem as mesmas! Quem ouvia e adorava uma música no rádio naturalmente queria ouvir a mesma música em um clube ou sala de concerto.

Essas duas demandas me parecem injustas. As habilidades de palco, sem mencionar as necessidades em termos de composição, instrumentação e as propriedades acústicas para cada tipo de espaço, são completamente distintas. Assim como atores de teatro muitas vezes parecem falar alto e ter gestos exagerados demais para o público acostumado às atuações do cinema, os pré-requisitos de cada mídia musical são até certo ponto mutuamente exclusivos. O que é ideal para uma pode não funcionar bem em outra, mas isso nem sempre é levado em conta.

Os músicos se adaptaram a essa nova tecnologia. Os microfones usados para gravar os vocalistas mudaram a maneira como eles cantavam e como tocavam seus instrumentos.[O] Eles já não precisavam mais de grande potência pulmonar para se sair bem. Frank Sinatra e Bing Crosby foram os pioneiros nas técnicas de cantar “para o microfone”. Eles criaram dinâmicas vocais que até então nunca haviam sido ouvidas. Pode não parecer muito inovador agora, mas a forma como os *crooners* sussurravam suas canções foi uma novidade na época, e era algo que não funcionaria sem um microfone.

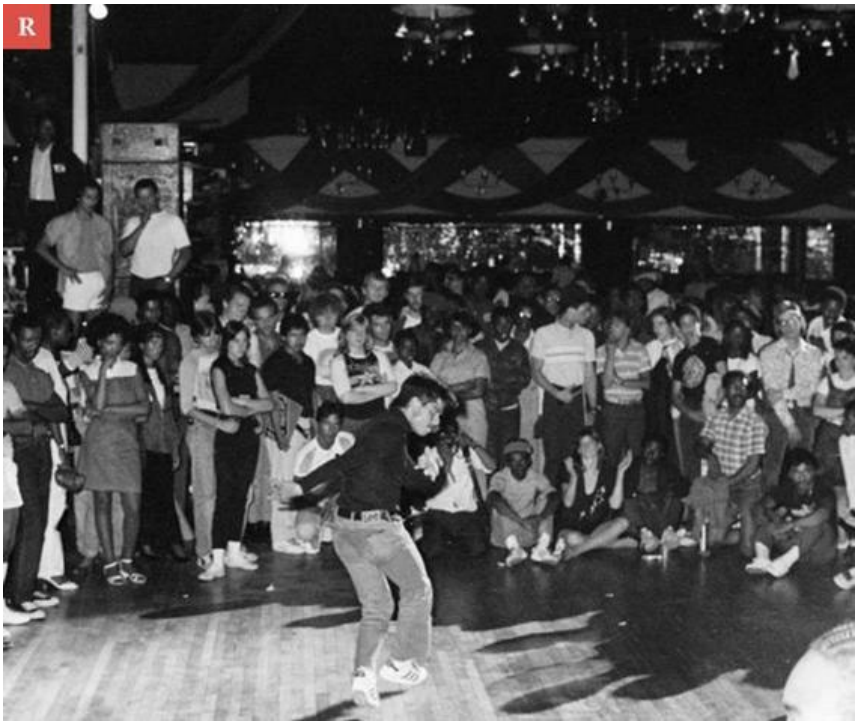
Chet Baker chegou a cantar murmurando, assim como João Gilberto, e milhões seguiram seu exemplo. Para o ouvinte, era como se eles fossem amantes apaixonados, sussurrando em seus ouvidos, invadindo sua mente. A música nunca havia sido ouvida assim antes. E é claro que esse tipo de intimismo jamais poderia ser alcançado sem microfones.

A tecnologia havia transformado a sala de estar ou qualquer barzinho com uma *jukebox* em uma sala de concertos[P] – onde as pessoas muitas vezes dançavam. Além de transformar o contexto acústico, a música gravada permitiu o surgimento de espaços sem palcos e muitas vezes até sem nenhum tipo de música ao vivo. DJS podiam tocar em bailes de colégio, pessoas podiam inserir uma moeda numa *jukebox* para dançar no meio de um bar e, nas salas de visita, a música saía de uma peça da própria mobília. E, com o tempo, surgiram ambientes construídos para tocar apenas esse tipo de música sem artistas ao vivo – as discotecas.[Q]

P

Q

A música produzida para as discotecas contemporâneas, na minha opinião, *só* funciona nesse tipo de espaço físico e social, porque realmente se adapta melhor aos incríveis sistemas de som que esses lugares costumam ter. É uma idiotice escutar música de balada nesse mesmo volume em casa, embora algumas pessoas façam isso. E, mais uma vez, é uma música que serve para dançar, como o hip-hop no início, que surgiu em clubes dançantes da mesma forma que o jazz – com a extensão de partes das músicas para que as pessoas pudessem exibir e improvisar seus passos. Novamente, o público dançante estava transformando o contexto, levando a música a novas direções.R

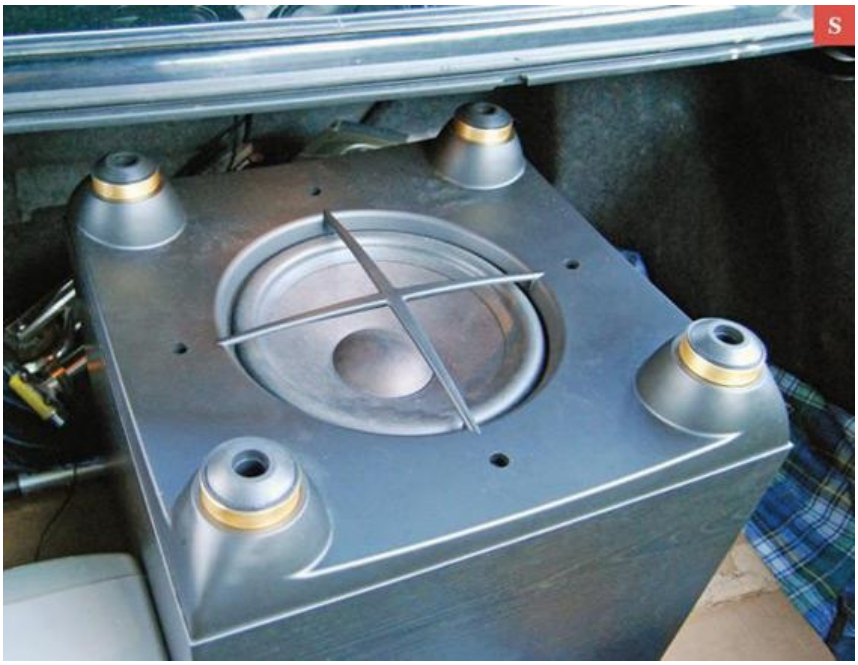


Nos anos 1960, os maiores sucessos da música pop começaram a ser tocados em ginásios e estádios de basquete, que costumavam ter uma acústica horrorosa – aliás, são poucos os estilos musicais que funcionam nesse tipo de espaço. Estilos musicais mais estáveis (sem muitas alterações de volume, com texturas mais ou menos constantes e ritmos pulsantes mais simples) são os que se saem melhor, mas, ainda assim, em casos raros. O rugido dos metais funciona bem. Música industrial para espaços industriais. Progressões grandiosas de acordes podem até ter algum sucesso, mas o funk, por exemplo, rebateria nas paredes e no chão, criando um caos. O ambiente mata a levada, embora algumas bandas desse tipo tenham se saído bem porque esses shows funcionavam mais como eventos sociais, oportunidades de se estreitar laços e rituais do que meros eventos de música. No entanto, a maioria dos ginásios era frequentada por jovens brancos – e a música em geral era wagneriana.

As massas reunidas nos ginásios e estádios esportivos exigiam da música uma função diferente – não apenas em termos sonoros, mas sociais – da desejada para um disco ou um clube. A música que essas bandas acabaram criando em resposta – o rock de arena – foi escrita tendo isto em mente: criar hinos empolgantes e imponentes. Para os meus ouvidos, esse tipo de música é como a trilha sonora de um grande encontro, e ouvi-lo em outros contextos recria a memória ou a expectativa relacionada a essa situação. É como ter um estádio dentro da sua própria cabeça.

CASAS DE ESPETÁCULOS CONTEMPORÂNEAS

Quais são os novos espaços de música? Será que existem espaços que ainda não levei em conta, mas que podem estar influenciando a forma e o tipo de música que vem sendo produzida? Bom, temos o interior dos carros.[S] Eu diria que o hip-hop contemporâneo é composto (pelo menos em termos sonoros) para ser ouvido em carros com sistemas como o da imagem abaixo. O volume absurdo parece estar mais ligado à ideia de compartilhar sua música com todo mundo à sua volta, e de graça![T] De certa forma, é um estilo musical de generosidade. Eu diria que o espaço acústico em um carro com alto-falantes como esse força a demanda por um tipo muito diferente de composição. Trata-se de uma música com muitos graves, mas com detalhes intensos e precisos também. Sonoramente, o que fica entre tudo isso? São os vocais, que ocupam um espaço sonoro vago onde não há muita coisa além. Nos primórdios da música pop, os teclados, as guitarras ou mesmo os violinos muitas vezes ocupavam grande parte desse território intermediário e, na falta desses elementos, os vocais logo apareciam para preencher o vácuo.



O hip-hop é diferente de qualquer coisa que alguém poderia produzir com instrumentos acústicos. Esse cordão umbilical foi cortado. Dispensado. A conexão entre a música gravada e os músicos e artistas ao vivo agora é coisa do passado. Embora tenha surgido com base no velho hip-hop voltado para a dança (que, como o jazz, evoluiu estendendo certos trechos para as pessoas dançarem mais), esse estilo musical se transformou em algo totalmente novo: um tipo de música que soa melhor nos carros. As pessoas dançam dentro dos carros, ou pelo menos tentam. E, com a queda da popularidade dos grandes SUVs, prevejo que esse estilo passará por mudanças também.

Outro novo espaço musical surgiu.[U] O MP3 player da imagem abaixo provavelmente deve ser mais usado para tocar músicas religiosas. O consumo individual de música decolou de verdade em 1979, com a popularização do Walkman, um to-ca-fitas cassete portátil. O Walkman é uma variação da experiência de “ouvir música sentado em uma sala de concertos” (não há nenhuma distração acústica), combinada com o espaço virtual (proporcionado pelo eco e reverberação adicionados aos vocais e instrumentos) que um estúdio oferece. Usando fones de ouvido, é possível ouvir e apreciar todos os menores detalhes e sutilezas do som, e a falta da reverberação descontrolada inerente à música tocada em um espaço ao vivo faz com que todo o material rítmico sobreviva com sua beleza plena, perfeitamente intacto; o som não fica indistinto ou vira uma maçaroca sonora como muitas vezes acontece numa casa de shows. Você, e só você, como a plateia de uma pessoa só, pode ouvir um milhão de pequeninos detalhes, mesmo com toda a compressão que a tecnologia do MP3 causa nas gravações. Você pode ouvir o cantor respirando, o dedilhar do guitarrista em uma corda. Dito isso, mudanças radicais e

repentinas de dinâmica sonora podem ser desagradáveis em um tocador de música individual. Como acontecia cem anos atrás com a música feita para se dançar, é melhor compor canções que mantenham um volume relativamente constante para essa pequena mídia. Algo dinamicamente estável, mas com muitos detalhes: essa é a diretiva aqui.

Se já houve alguma resposta nas composições aos MP3S e à era do consumo individual de música, eu ainda não tomei conhecimento. Seria de se esperar a produção de músicas que sejam em maior parte um fluxo agradável de tons ambientes, como uma maneira de relaxar e se descontrair, ou talvez composições densas e complexas que justifiquem ouvir uma música várias vezes e com muita atenção, ou ainda vocais intimistas ou mais erotizados que soariam impróprios se ouvidos em público, mas podem ser apreciados individualmente. No entanto, se qualquer tendência nesse sentido está acontecendo, eu nunca reparei.

Em vários sentidos, demos uma volta completa. As técnicas musicais da diáspora africana, que são os alicerces de grande parte da música popular contemporânea mundial, com sua riqueza de batidas entremeadas e cheias de camadas, funcionam bem acusticamente tanto no contexto da experiência individual, quanto como uma estrutura para uma boa parte da música contemporânea gravada. A música africana tem sua levada característica porque é feita para ser tocada em locais abertos (uma espécie de música estável alta o bastante para ser ouvida a céu aberto, por cima de gente dançando e cantando), mas também funciona no espaço mais intimista de todos – o nosso ouvido. Sim, existem pessoas que ouvem Bach e Wagner em iPods, mas não há muita gente compondo novas obras nesse estilo, a não ser para trilhas de filmes, nas quais o impacto wagneriano funciona muito bem.

Se John Williams compôs versões contemporâneas de Wagner para *Star Wars*, então Bernard Herrmann fez o mesmo com Schoenberg para *Psicose* e outros filmes de Hitchcock. Hoje, o teatro sinfônico é uma sala de cinema para os ouvidos.

PASSARINHOS TAMBÉM FAZEM?

O aspecto adaptativo da criatividade não se limita só aos músicos e compositores (ou artistas de qualquer outra mídia). Ele se estende à natureza também. David Attenborough e outros afirmam que o canto dos pássaros evoluiu para se adequar ao ambiente.[3] Em florestas de densa folhagem, um sinal constante, repetitivo e breve em uma frequência estreita funciona melhor – a repetição atua como um dispositivo corretor. Caso o destinatário não tenha captado a primeira transmissão, outra idêntica virá logo em seguida.

Pássaros que vivem no solo da floresta desenvolveram cantos de tons baixos, para que o som não rebata no chão ou seja desorientado pelo relevo, como poderia acontecer com cantos de tom mais alto. Aves aquáticas, como seria de se esperar, têm cantos que podem se sobrepor aos sons ambientes da água, e pássaros que vivem em planícies e pradarias, como o pardal da savana, têm cantos que lembram zumbidos e conseguem percorrer grandes distâncias.

Eyal Shy, da Wayne State University, afirma que o canto dos pássaros varia até dentro de uma mesma espécie.[4] O tom do canto do sanhaçu-escarlate, por exemplo, é diferente no leste dos Estados Unidos, onde as florestas são mais densas, do que na região oeste.[v]

Qualquer pássaro da mesma espécie também ajusta seu canto às mudanças do seu habitat. Foi descoberto que os pássaros em São Francisco aumentaram o tom de seus cantos ao longo dos últimos quarenta anos para serem mais bem ouvidos sobre o crescente barulho do trânsito.[5]

E não são só os pássaros. Nas águas em torno da Nova Zelândia, os cantos das baleias se adaptaram ao aumento do barulho dos navios – o zumbido dos motores e o ruído das hélices – nas últimas décadas. As baleias precisam se comunicar por meio de imensas distâncias para sobreviver, e só nos resta torcer para que elas continuem se adaptando à poluição sonora.

Portanto, a capacidade de evolução e adaptação musical é um fenômeno interespécies. E provavelmente, como alguns acreditam, os pássaros também gostem de cantar, ainda que, como nós, mudem de estilo ao longo do tempo. A alegria de produzir música sempre encontrará seu caminho, independentemente dos contextos e das formas que surgirem para melhor acomodá-la. O músico David Rothenberg afirma que “a vida é muito mais interessante do que precisa ser, pois as forças que a guiam não são meramente práticas”.[6]

Encontrar exemplos que comprovem o quanto a composição musical depende do seu contexto é algo natural para mim. No entanto, acredito que esse processo mais ou menos reverso de criação – que é mais pragmático e adaptativo do que alguns podem imaginar – é muito comum, e acontece em áreas muito diferentes. Ele é “reverso” porque os espaços – ou os campos e as florestas no caso dos pássaros – não foram construídos para acomodar qualquer impulso egoísta ou artístico que os compositores possam ter. Nós, assim como os pássaros, apenas nos adaptamos, e tudo bem.

O que me interessa não é o fato de essas adaptações práticas acontecerem (em retrospecto, isso me parece previsível e óbvio), mas o que isso significa para o nosso conceito de criatividade.

Pelo visto, a criatividade, seja no canto de pássaros, na pintura ou na composição musical, é tão adaptativa quanto qualquer outra habilidade. A genialidade – a criação de algo realmente espetacular e memorável – parece surgir quando algo se encaixa perfeitamente em seu contexto. Quando alguma coisa funciona, isso não nos causa só a impressão de uma adaptação inteligente, mas também um impacto emocional. Quando a coisa certa se encaixa no lugar certo, ficamos comovidos.

Pela minha experiência, acredito que sempre haverá uma fonte de conteúdo emocional, escondida, esperando para ser ativada, e que, embora os músicos adaptem e moldem seu trabalho de acordo com como e onde ele será mais bem ouvido ou visto, a agonia e o êxtase sempre assumirão seja lá quais formas estiverem disponíveis.

Sim, nós expressamos nossas emoções, nossas reações a acontecimentos, desilusões e amores, mas a maneira com que fazemos isso – a parte artística disso – está em como encaixá-las em formas preexistentes ou moldá-las em novas formas que se adaptem perfeitamente ao contexto. Isso faz parte do processo criativo, coisa que fazemos por instinto e que internalizamos, como os pássaros. E também adoramos cantar, como os pássaros.

CAPÍTULO DOIS

Minha vida no palco

O processo de composição musical não segue nenhum caminho fixo. Para alguns compositores, a música é criada por meio da notação, o sistema escrito de notas entendido por certa porcentagem de músicos como uma linguagem comum. Mesmo quando um instrumento (em geral um piano) é usado como apoio na composição, esse tipo de obra nasce como uma entidade escrita. Mudanças na partitura podem ser feitas posteriormente por intérpretes ou pelo próprio compositor, mas a escrita em si é feita em grande parte sem nenhuma influência dos músicos de fato. Mais recentemente, a música começou a ser criada de forma mecânica ou digital, com a adição e sobreposição de sons, *samples*, notas e *bits* que são arrastados e dispostos seja em uma plataforma física ou no mundo virtual dos computadores.

Embora grande parte das minhas próprias músicas possa ter sido, a princípio, composta de forma isolada, ela só chegou à sua forma final como resultado de suas performances ao vivo. Como fazem os músicos de jazz e folk, minha ideia era jogar tudo na grande panela que é um show para ver o que afunda, o que boia e o que pode até ganhar asas. Durante o colégio, toquei em bandas com amigos, fazendo covers de canções famosas, mas em certo ponto (talvez após o amigo de algum rival ter nos eliminado em um concurso de bandas) comecei a pensar na ideia de tocar sozinho.

Depois de algum tempo no meu quarto repensando as coisas e aprendendo novas músicas compostas por outras pessoas, comecei a frequentar um café na universidade local e notei que a cena folk ali representada era isolacionista e precisava de novidades. Bom, pelo menos foi o que me pareceu. Isso foi no final dos anos 1960, e eu ainda estava no colégio, mas qualquer um podia perceber e ouvir que o purismo do folk estava sendo derrubado pela avidez com que ritmos como rock, soul e pop tentavam absorver tudo em seu caminho. A cena folk tinha também uma energia fraca, como se o estilo confessional e a sinceridade inerente ao folk a enfraquecessem de alguma maneira intrínseca. Isso não tinha como acabar bem!

Decidi tocar músicas de rock das minhas bandas favoritas na época – The Who, Crosby, Stills & Nash e The Kinks – com um violão, por acreditar que algumas dessas músicas haviam sido escritas com a mesma integridade que o material mais folk ao qual o público do café estava acostumado, o que me garantiria certa receptividade. Pelo que me lembro, parece que funcionou; as pessoas de alguma forma nunca haviam ouvido aquelas músicas! Tudo o que precisei fazer foi levar aquelas canções para um novo contexto. Como eu

tocava com mais empolgação do que um músico folk padrão faria com seu próprio material, as pessoas me ouviram, ou talvez só tenham ficado chocadas com a audácia de um adolescente precoce. Cheguei a tocar Chuck Berry e Eddie Cochran no ukulelê, levando o contexto de suas músicas ainda mais longe. Acho que arrisquei até algumas músicas mais melancólicas em um violino que eu havia herdado. Era uma miscelânea bizarra, mas nada tediosa.

Eu era incrivelmente tímido na época e continuei sendo assim durante muitos anos; então alguém poderia perguntar (como muitos já fizeram) por que diabos um recluso introvertido como eu estava se apresentando num palco. (Eu não me fazia esse tipo de questionamento na época.) Pensando em retrospecto, acho que, como muitos outros, eu decidi que apresentar minha arte em público (ainda que isso significasse, àquele ponto, tocar músicas de outras pessoas) seria uma forma de me abrir e me comunicar num momento em que eu não me sentia confortável para puxar assunto como uma pessoa comum. Isso me apareceu não apenas como uma maneira de "falar" em outra língua, mas também como uma porta de entrada social – outros músicos e até garotas (!) se dispunham a conversar com alguém que havia acabado de se apresentar.

Devo ter enxergado a ideia de tocar ao vivo como a minha única opção. E havia também a remota chance de que eu pudesse ser um herói, ainda que só por um breve momento, e colher recompensas sociais e pessoais em outras áreas além da mera comunicação, mas duvido que eu tenha admitido isso a mim mesmo na época. Pobre Susan Boyle; sei como ela se sente. Apesar de tudo isso, por mais desesperado que estivesse, eu não tinha nenhuma ambição de me tornar um músico profissional – isso me parecia completamente impossível.

Anos depois, descobri ser portador de uma forma muito leve (acho) da síndrome de Asperger. Então, subir ao palco para fazer algo altamente expansivo e depois voltar às pressas para dentro da minha carapaça me parecia, bom, meio que normal. Talvez *normal* seja a palavra errada, mas era algo que funcionava. Um estudo de Felix Post publicado no *British Journal of Psychiatry* em 1994 dizia que 69% dos indivíduos mais criativos que ele havia analisado tinham problemas mentais.[1] É gente louca para dar e vender! Claro, isso sustenta o velho mito do artista perturbado movido pelos seus demônios internos, e eu gostaria muito que o inverso desse mesmo mito não fosse verdadeiro – que você não *precisa* ser maluco para ser criativo. Talvez ter algum tipo de conflito possa ao menos pôr a bola para rolar. Mas hoje eu acredito que você pode muito bem escapar dos seus demônios e ainda assim canalizar sua criatividade.

Quando estava estudando arte no começo dos anos 1970, comecei a me apresentar com um colega, Mark Kehoe, que tocava acordeom. Deixei o violão de lado e me concentrei no ukulelê e no meu violino de segunda mão, que agora já tinha adesivos de belas mulheres em roupa de banho. Nós tocávamos em bares e aberturas de exposições, e acabamos viajando juntos pelo país até tocar na Telegraph Avenue, em Berkeley. Como saltimbancos, artistas de rua. Àquela altura, nós tínhamos um visual também – que era algo como uma variação do "imigrante do Velho Mundo", imagino eu. Mark adotou um estilo mais *à la* leste europeu, enquanto eu tendia para ternos antigos e chapéus Fedora. Eu tinha uma barba desgrenhada na época e, certa vez, uma criança negra até me perguntou se eu era uma daquelas "pessoas que não andam de carro", em referência aos amish.

Em geral, tínhamos um repertório padrão. Eu cantava "Pennies From Heaven" ou "The Glory of Love", assim como nossos próprios arranjos de coisas mais contemporâneas, como "96 Tears". Às vezes, Mark tocava alguma música instrumental enquanto eu fazia poses ridículas – como ficar curvado em uma perna só, sem me mexer. Enfim, coisas que qualquer um poderia fazer, mas que eu – encarnando meu "personagem" no palco – por algum motivo julgava dignas de serem mostradas. Percebemos que em pouco tempo éramos capazes de ganhar dinheiro o bastante para comer e bancar gasolina para um carro velho que eu tinha comprado em Albuquerque. Pode-se dizer que as críticas das apresentações de rua são instantâneas – ou as pessoas paravam para assistir, e às vezes deixavam algum dinheiro, ou passavam reto. Acho que foi nessa época que percebi também que era possível misturar toques de humor irônico e sinceridade em uma apresentação. Dois supostos polos opostos podiam coexistir. Chegar a um equilíbrio entre esses dois elementos era meio como andar na corda bamba, mas era possível.

Até então, eu só havia assistido a alguns poucos shows de música pop. Naquela época, eu não me imaginava seguindo uma carreira na música, mas ainda assim os diversos estilos de performance que eu tinha visto nesses shows devem ter causado uma forte impressão em mim. Durante o colégio, em Baltimore, existiam lugares chamados Centros Jovens, que eram ginásios escolares onde bandas locais eram convidadas para tocar nos finais de semana. Certa vez, assisti a um número de dança coreografada de estilo Motown em que, em dado momento, eles vestiram luvas que brilhavam no escuro e acenderam luzes ultravioleta. O efeito foi espetacular, ainda que um tanto brega. Outra banda apresentou um número inspirado em *Sgt. Pepper* e, aos meus jovens ouvidos, aquilo me soou idêntico ao som dos discos. A habilidade técnica deles era incrível, mas não muito original, então não era nada tão inspirador assim. Ser uma banda de covers, ainda que das melhores,

era limitante.

A cena não se limitava a músicos puristas de folk no café da universidade. Havia também bandas de rock, algumas até com músicos virtuosos. A maioria tocava à exaustão e sem rumo nenhum algumas música de blues, mas uma banda de Washington DC, chamada Grin, tinha um guitarrista, Nils Lofgren, que tocava solos incomparáveis a todos os outros. Suas demonstrações de técnica e imaginação eram humilhantes. Minhas habilidades com a guitarra eram tão rudimentares que chegava a ser difícil pensar que estávamos tocando o mesmo instrumento. Para mim, aquelas bandas "de verdade" estavam tão além das minhas próprias capacidades que qualquer aspiração que eu pudesse ter nesse sentido era descabida.

Tive a chance de ir a um grande festival de rock a céu aberto naquela época – em Bath, uma cidade localizada algumas horas ao leste de Londres. Exausto após horas e horas de música, eu simplesmente dormi no chão úmido. No meio da noite, acordei e percebi que Led Zeppelin estava tocando. Acho que eles eram a maior banda do evento, mas voltei a dormir. Logo que amanheceu, acordei de novo e vi Dr. John, que fechava o festival. Ele estava todo vestido ao estilo *Night Tripper*, e eu adorava esse disco, então fiquei empolgado para vê-lo. Ele apareceu com suas roupas espalhafatosas e tocando sua levada vodu psicodélica característica, e o público britânico o recebeu com uma saraivada de latas de cerveja. Fiquei confuso com aquilo. Ali estava o artista mais original de todo o evento, jogado no pior horário, e sendo totalmente execrado pelo público. Foi deprimente. Será que a fantasia e o cocar davam a ele um ar "circense" demais para aquelas pessoas, que valorizavam uma suposta maior autenticidade do blues? Mas como o blues tocado por britânicos brancos poderia ser autêntico? Não fazia sentido. Eu não consegui entender aquilo, mas percebi que a inovação nem sempre era apreciada, e que o público pode ser bem hostil.

Tempos depois, enquanto estudava arte, pude ver James Brown, no Providence Civic Center. Foi o melhor show que eu já tinha visto; tudo foi tão perfeito e coreografado que parecia algo de outro mundo, um mundo onde todos eram demais. Ele tinha go-go dancers sensuais que não pararam de dançar o show todo, e por mais empolgante que fosse, aquilo também afastou da minha cabeça qualquer ideia de ser um músico profissional – aqueles caras eram incríveis, e nós éramos só amadores. Isso não diminuiu em nada meu prazer com a experiência amadora; só estou dizendo que não tive nenhum momento transformador, depois de assistir a esses shows, que me fizesse saber na mesma hora que era aquilo o que eu queria fazer da vida. Nem de longe.

Minha curiosidade musical era grande, e eu às vezes ia a shows de artistas de estilos que mal conhecia. Vi Rahsaan Roland Kirk, o famoso saxofonista de jazz, no Famous Ballroom, em Baltimore, uma casa de shows no centro da cidade com recortes no formato de foguetes cobertos de purpurina colados nas paredes. Percebi lá que o jazz nem sempre era aquele estilo sisudo, quase clássico e reservado que eu imaginava – e rendia um belo show também. É um estilo focado na habilidade dos músicos, é claro, mas que também é divertido. Kirk às vezes tocava dois ou três saxofones ao mesmo tempo, o que parecia ser o equivalente musical à ideia de tocar guitarra com os dentes, atrás das costas ou mesmo quebrá-la no chão – um truque de palco. Mas era algo que chamava a atenção de todos. Certa vez, ele levou a interação com o público a novas "alturas" – oferecendo cocaína em uma colherzinha para as pessoas em frente ao palco!

Depois de ter tocado nas ruas de Berkeley, de volta à costa leste, Mark e eu fizemos um show de abertura para uma banda local incrível chamada The Motels, no auditório da faculdade de arte. Nessa apresentação, eu raspei minha barba emaranhada no palco enquanto Mark tocava acordeom e sua namorada segurava fichas escritas em russo. Eu não tinha nenhum espelho, e não estava conseguindo me bar-bear direito, então acabei me cortando bastante. Nem preciso dizer que isso atraiu a atenção da plateia, ainda que a sangria tenha afastado alguns poucos. Pensando agora, essa foi uma boa despedida para o meu estilo de velho imigrante de ternos escuros. Eu estava pronto para mergulhar no rock and roll de novo.

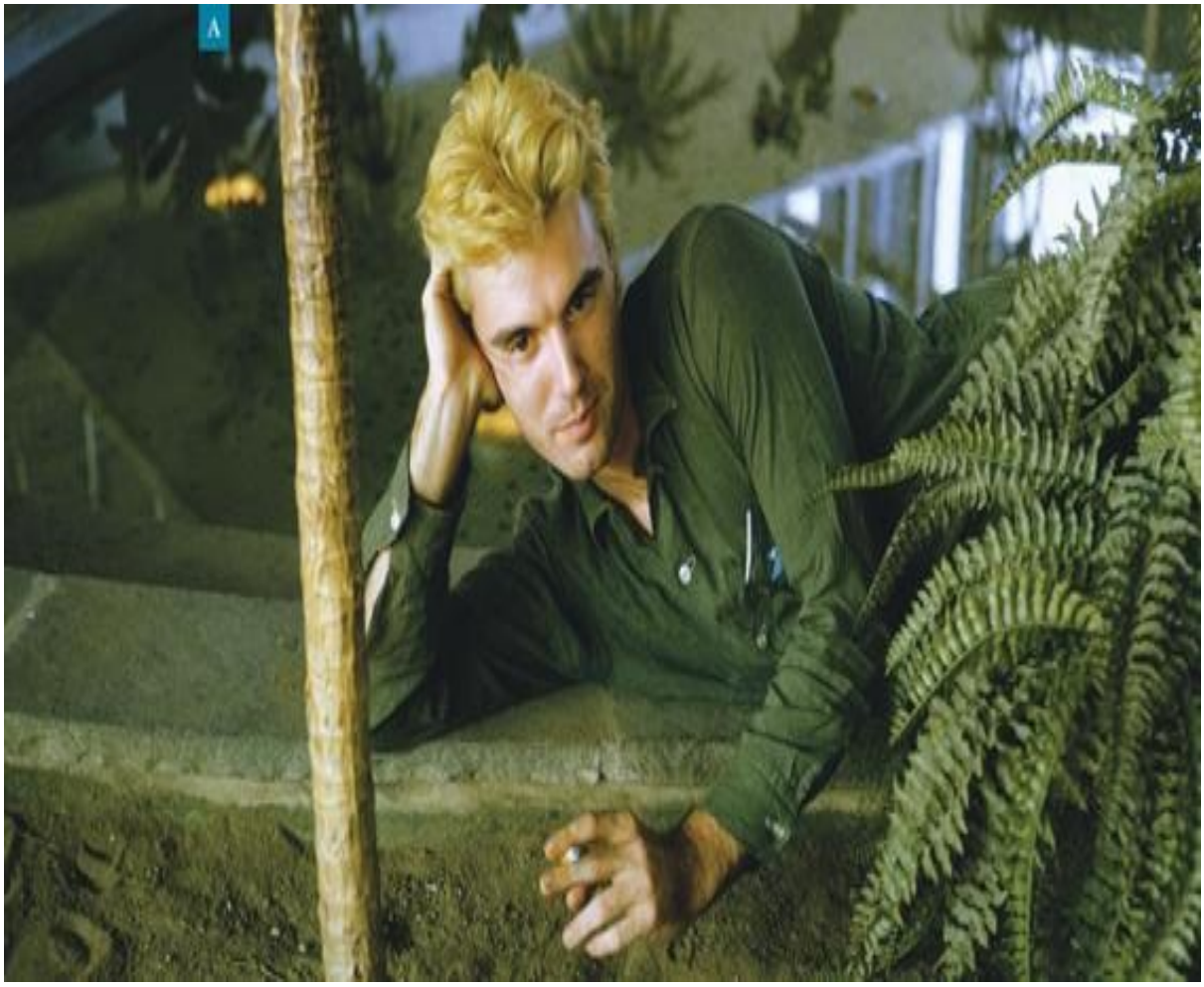
Um breve salto no tempo: quando me mudei para Nova York, vi Sun Ra e sua Arkestra no 5 Spot, um clube de jazz que antes ficava na St. Mark's Place com a Third Avenue. Ele ia passando de instrumento em instrumento. Em certo momento, houve até um solo bizarro com um sintetizador Moog, um instrumento não muito associado ao jazz. Aquilo era barulho eletrônico sendo reimaginado como entretenimento! Como se quisesse provar aos céticos que ele e a banda sabiam tocar de verdade, que eles realmente eram bons e, por mais que chegassem a fazer maluquices no palco, eles também tocavam uma ou outra música no tradicional estilo big band. Mas, depois, a loucura voltava. Um slide show foi projetado em uma parede atrás do palco, celebrando a visita da banda às pirâmides do Egito, e Sun Ra passou a maior parte do tempo usando óculos sem lentes. Em vez do vidro, ele tinha pedaços de arame enrolados de um jeito doido na frente dos olhos. À sua própria maneira cósmica, tudo aquilo era parte do espetáculo também.

Em 1973, meu amigo Chris Frantz, que estava para se formar no departamento de pintura da Rhode Island School of Design, sugeriu que montássemos uma banda. Eu aceitei, e ele propôs batizar o grupo de Artistics.

Por ser mais sociável e enturmado do que eu, Chris conseguiu trazer alguns outros músicos para o projeto. Começamos tocando covers em festas que aconteciam em lofts na cidade de Providence. Devíamos tocar uma ou duas músicas do The Velvet Underground ou do Lou Reed, e algumas de garage-rock também – "96 Tears", com certeza –, mas o mais interessante é que, por sugestão de Chris, também tocávamos um cover de Al Green, "Love and Happiness".

Comecei a compor material original nessa época, porque agora já tinha uma banda que eu esperava estar disposta a tocar minhas próprias composições. Eu ainda não tinha a ambição de ser um pop star; a música era pura e simplesmente uma válvula de escape criativa para mim. (Minha outra mídia artística na época se resumia a questionários que eu enviava por correio ou entregava às pessoas. Poucos voltaram respondidos.) A canção "Psycho Killer" surgiu no meu quarto como uma balada acústica, e depois pedi a ajuda de Chris e sua namorada, Tina. Por algum motivo, eu queria que a ponte fosse em francês, e a mãe de Tina era francesa, então ela poderia ajudar nessa parte. Imaginei um serial killer que se achava um sujeito sofisticado, importante e visionário, *à la* Napoleão ou algum lunático romântico. "Warning Sign" foi outra música escrita nessa época; eu me lembro que a versão ao vivo era dolorosamente alta. Outro guitarrista dessa banda, chamado David Anderson, era provavelmente ainda mais introvertido do que eu, e era um músico incrível e um tanto incomum. Chris brincava que devíamos trocar o nome da banda para Autistics.

O glam rock era a novidade do momento. Bowie me causou um grande impacto e, em certo ponto, até tingi meu cabelo de loiro e fiz algumas calças de couro para mim. Isso, é claro, era uma loucura na pequena Providence, em Rhode Island. O que poderia ser até aceitável como um estilo de palco talvez fosse ousado demais para as ruas. Eu estava tentando entender quem eu era, indo desde um estilo amish todo formal até uma bizarra pegada andrógina rock and roll – e eu não tinha o menor receio de fazer isso em público.[A]



Havia também algumas discotecas em Providence, e me lembro de ouvir O'Jays, Three Degrees e outras bandas da Filadélfia que sempre tocavam nas pistas de dança. Notei que os DJS estavam encontrando formas de estender as músicas por mais tempo do que elas tinham no disco. De alguma maneira, para nós, essa música de discoteca não parecia ser uma antítese do rock que gostávamos de tocar e ouvir. Dançar era divertido também.

No meio dos anos 1970, recebi uma oferta de casa e comida em Nova York de um pintor, Jamie Dalglish, que me deixou dormir no chão de seu loft em troca de ajuda para reformar a casa. O lugar ficava na Bond Street, quase em frente ao CBGB, onde Patti Smith às vezes fazia sessões de leitura enquanto Lenny Kaye a acompanhava na guitarra. Television e os Ramones haviam começado a tocar lá também, e nós aproveitamos nossa localização privilegiada para ver essas bandas sempre que tínhamos algum dinheiro. Quando Chris e Tina se mudaram para Nova York, morando na casa do irmão dela em Long Island, todos nós íamos lá direto. Chris logo tomou a iniciativa de novo e sugeriu formar outra banda. Desta vez, talvez inspirado pelas bandas que tocavam no CBGB, ou então pelo fato de já termos algum material original (aquele punhado de músicas que eu havia escrito para os Artistics), ele propôs algo um pouco mais autêntico e sério. Concordei em tentar, e se

não fôssemos bem recebidos, bom, todos nós ainda tínhamos ambições de fazer carreira nas belas artes, ou pelo menos eu tinha. Comecei a escrever músicas com base em riffs e fragmentos que eu ia remendando uns nos outros, com minha guitarra plugada a um velho gravador de rolo Webcor que tinha uma entrada para microfone. Preenchi vários cadernos com letras.

Talking Heads, o nome que acabamos adotando, começou como uma banda ao vivo. Isso pode até parecer óbvio, mas, levando em conta todos os discos e músicos na época (e agora mais ainda) que produziam seus álbuns antes de pensar em como tocar ao vivo, ou em como prender a atenção do público, esse é um fator relevante. Todos nós conhecíamos histórias de músicos ingênuos e ambiciosos, em geral cantores, que saíam da obscuridade recebendo algum material pronto – e depois, se a música fazia sucesso, eram encaixados em uma banda para a inevitável turnê comercial. Eles passavam por mudanças de estilo, aprendiam coreografias e, quase sempre, desapareciam em pouco tempo. Muitas coisas legais foram criadas assim, e também vários astros manufaturados sem nada a oferecer, mas parecia ser meio que uma questão de sorte quando uma dessas bandas realmente conseguia atrair a atenção do público. Elas não haviam aprendido como se comportar ao vivo no palco.

Essas pobres almas jogadas sob os holofotes tinham que competir com os Beatles, Dylan, Marvin Gaye e Stevie Wonder, que pareciam completamente à vontade no palco e haviam assumido total controle dos seus próprios destinos criativos (ou pelo menos era o que parecia na época). De certa forma, esses artistas tão talentosos dificultavam as coisas para aqueles menos geniais que precisavam de uma ajudinha – seja com dicas para aprender como cantar com emoção, envolver a plateia no show, seja sobre como se vestir ou dançar. De repente, surgiu um preconceito contra os músicos que não conseguiam tomar suas rédeas criativas e fazer tudo por conta própria. Esse preconceito me parece injusto. As bandas altamente produzidas – ou, para ser mais gentil, bandas montadas de forma mais colaborativa – não eram de todo más. Algumas foram o resultado de um trabalho em equipe que produziu coisas que estavam além das visões e das habilidades de qualquer artista ou banda, mas muitas foram desprezadas na época, só depois sendo entendidas como revolucionárias. Nancy Sinatra, Shangri Las, Jackson 5, KC and the Sunshine Band. O fato de alguns desses artistas não se saírem tão bem ao vivo tornava tudo ainda mais difícil para eles. Naquela época, era inaceitável que gravar um disco fosse talvez tudo o que você tivesse a oferecer. Como Lou Reed disse uma vez, as pessoas queriam “ver o corpo” do artista.

Mais recentemente, compositores, DJS e artistas de pop, rock e hip-hop vêm criando suas músicas em computadores e não, como em geral acontecia,

tocando com outros músicos. Por mais que isso lhes dê um maior poder – eles não precisam de bandas, dinheiro da gravadora ou mesmo de um estúdio de gravação –, esses artistas muitas vezes (embora nem sempre) parecem igualmente perdidos em termos de, bem, habilidades de palco. Alguns nem sequer chegam perto de um palco, porque seus talentos se resumem ao laptop ou a suas rimas, mas outros acabam achando seu caminho. Esperar que eles se saiam bem nas duas coisas às vezes parece injusto. Já vi várias almas criativas que de repente precisaram subir ao palco e então tentaram, em desespero, imitar passos de dança, estilos de roupa e outros truques que claramente tiraram de outro lugar. Todos nós às vezes nos imaginamos assumindo os corpos dos nossos heróis de juventude, como uma espécie de avatar, e isso é empolgante, mas, a certa altura, chega a hora de deixar esses impulsos de lado. Afinal, esses corpos já estão sendo usados pelos seus próprios donos.

Certa tarde, depois de tocar no CBGB para Hilly Kristal, o dono do clube, e alguns outros sujeitos, os Talking Heads recebeu uma oferta para abrir um show dos Ramones. Apesar de todos os meus problemas com nervosismo e Asperger na época, eu achava, pelo meu tempo como artista de rua em Berkeley e em outros lugares, que conseguiria, sim, segurar a atenção da plateia. Eu não chamaria o que nós fazíamos exatamente de entretenimento, mas era algo curioso à sua própria maneira. Não era como parar para ver um acidente, como disse um crítico, mas também não estava muito longe disso. Minha presença no palco não era artificial, por mais bizarro que isso me pareça agora em retrospecto, mas eu também não fazia qualquer loucura sem pensar. De tempos em tempos, eu acabava me comportando de maneira afetada, mas na maior parte das vezes o pobre infeliz lá no palco só estava fazendo o que achava certo, dadas as habilidades e técnicas das quais dispunha.

Assim que começamos a tocar no CBGB, também arranjamos shows em outros clubes de Lower Manhattan – Mothers, Max’s Kansas City e depois no Mudd Club. Já tínhamos algum lugar para tocar quase toda semana, mas não abandonamos nossos empregos. Eu era lanterninha em um cinema na 34th Street, o que era perfeito, porque nossos shows só começavam lá pelas onze ou meia-noite. Nós nem sempre conseguíamos dormir muito, mas a banda foi ficando boa.

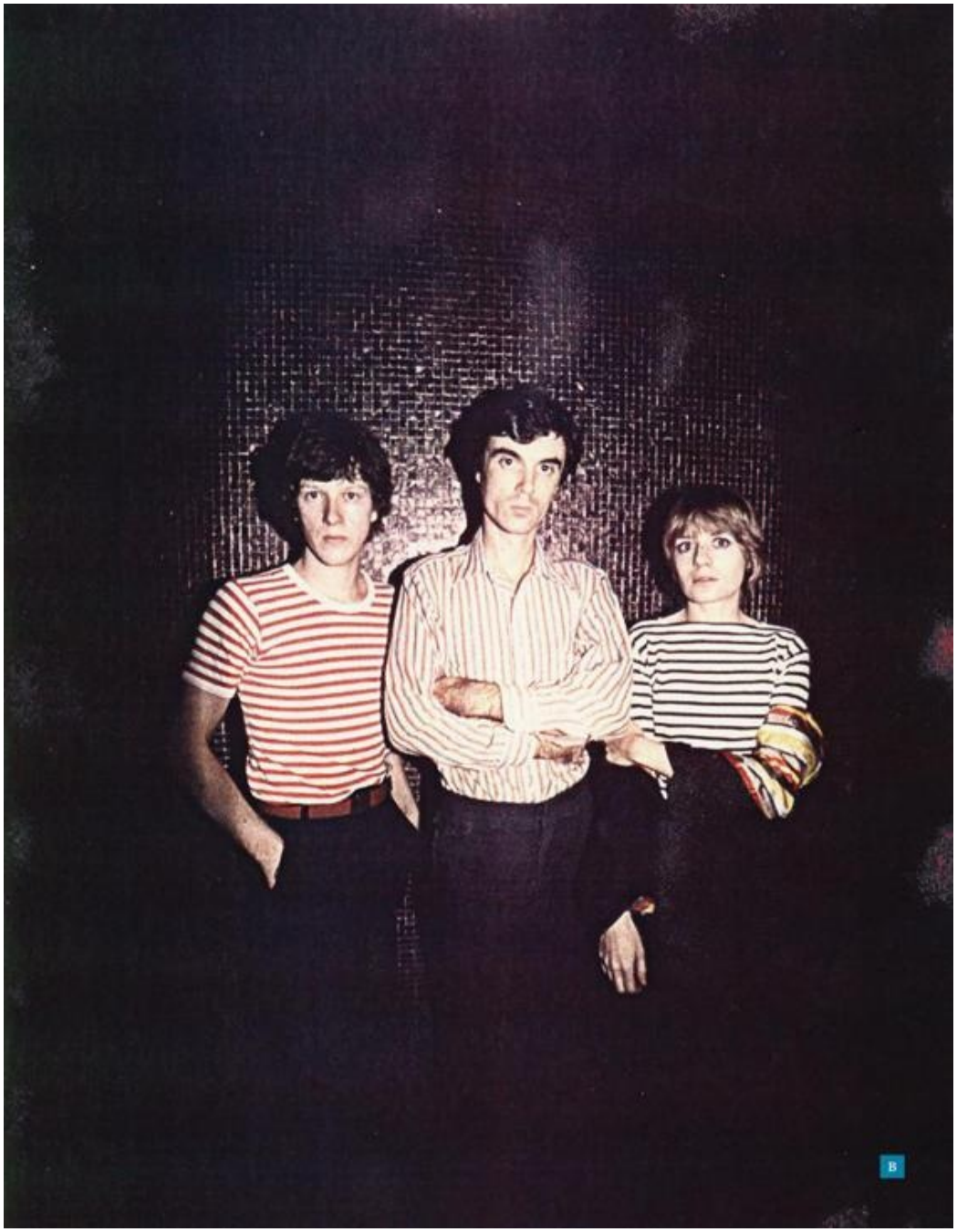
Assistindo a vídeos antigos do nosso trio tocando no CBGB, eu agora percebo que aquilo era mais o contorno de uma banda do que uma banda em si. Era um esboço, apenas o alicerce básico dos elementos necessários para criar uma canção. Nada além disso. Não havia nenhum prazer ou amenidade naqueles arranjos. Não eram músicas feitas para seduzir seus ouvidos, mas também não era nada intencionalmente agressivo ou ácido como o punk rock.

Ouvir aquilo era como ver uma estrutura, uma planta baixa, e então imaginar onde ficavam as paredes ou a pia.

Tudo isso era intencional. A gama de modelos performáticos preexistentes que poderiam servir de base era imensa – e artisticamente inválida, como já discuti, porque esses arquétipos já estavam sendo usados. Assim sendo, a única saída racional foi evitar tudo isso, descartar todas as influências e ver o que sobrava. Alguns outros integrantes dessa cena tinham ideias similares. Os Ramones não aceitavam solos de guitarra, por exemplo, mas nós fomos bem longe em termos de reducionismo. Nosso estilo no palco era definido pelas negativas – nada de solos exibicionistas (eu me lembrava de Nils Lofgren, e sabia que seria inútil tentar qualquer coisa parecida, por mais que eu adorasse os solos de Tom Verlaine no Television), nada de passos ou poses de rock, nada de pompa ou drama, nada de cabelos estranhos de roqueiro, nada de iluminação de rock (nossas instruções para os iluminadores dos clubes eram "apenas liguem tudo no começo e desliguem tudo no final"), nada de conversas ensaiadas (eu anunciava o nome das músicas, dizia "obrigado" depois e só) e nada de cantar como se fôssemos negros. As letras eram minimalistas ao máximo também. Eu me comprometi a não usar frases clichês do rock, nada de "Oh, baby" ou palavras que eu não usaria no dia a dia, a não ser ironicamente, ou como referência a outra música.

É matemático; quando você subtrai todos os elementos indesejados de algo, na arte ou na música, o que sobra? Quem vai saber? Sem todas as partes questionáveis, o resultado passa a ser mais "real"? Mais honesto? Hoje, não acredito mais nisso. Acabei percebendo que o simples ato de subir no palco é artificial por si só, mas aqueles dogmas me deram um ponto de partida. Nós podíamos pelo menos fingir que havíamos nos livrado de toda a nossa bagagem (ou da bagagem dos outros, como imaginávamos), o que nos forçava a criar alguma coisa nova. Isso não era tão absurdo.

As roupas fazem parte da performance também. Mas como poderíamos começar do zero em relação ao guarda-roupa? É claro, naquela época, o fato de (às vezes) usarmos camisetas polo nos diferenciava e nos marcou com um ar de "engomadinho".[B]



Nos anos 1990, o estilo engomadinho foi adotado pelo hip-hop, mas invocava um ar de elitismo e privilégio WASP* que não era muito rock and roll. Isso não tinha nada a ver comigo, mas fiquei fascinado ao perceber que a velha-guarda dos formadores de opinião dos Estados Unidos tinha seu próprio estilo (com marcas favoritas!). E, apesar de toda a sua riqueza, os trajes escolhidos pelos velhos mestres do universo não eram tão ostentadores assim! Eles poderiam ter roupas muito chiques, mas optaram pelos trajes simples e ternos desengonçados. Por que isso?!

Após deixar a descolada Baltimore (uma cidade de espírito excêntrico que também veio a se tornar marcada por revoltas e migrações motivadas por questões raciais) para ir estudar arte na pequena Providence, em Rhode

Island, acabei conhecendo pessoas com histórias muito distintas da minha, o que me foi estranho e encantador. Tentar entender tudo aquilo era pelo menos tão enriquecedor quanto o que eu estava aprendendo nas aulas. Algumas dessas pessoas praticamente usavam uniformes – não como os do exército ou dos entregadores da UPS, mas seguiam com razoável rigidez determinados estilos de vestimenta que eram muito diferentes de tudo o que eu conhecia. Percebi então que havia "shows" acontecendo o tempo todo.

O estilo WASP era muitas vezes retratado na televisão e no cinema como uma espécie de visual americano arquetípico, ao qual alguns dos meus novos amigos pareciam aderir. Decidi experimentar também. Eu já havia experimentado outros estilos antes, como o cara do glam rock e o velhote amish, então por que não mais esse?

No entanto, não segui o estilo à risca. Em dado momento, decidi que meu visual deveria passar, como ditava nosso dogma musical, por uma limpeza, no sentido de que eu tentaria não ter nenhum tipo de estilo. Nas minhas incursões fora da vida boêmia, longe dos bêbados e drogados que se espalhavam pela região do Bowery naquela época, percebi que a maioria dos homens em Nova York usava ternos, e que esse era um tipo de uniforme que intencionalmente eliminava (ou pelo menos pretendia eliminar) a possibilidade de passar alguma mensagem por meio das roupas. Como com um uniforme escolar, presumia-se que, se todos estivessem vestidos de forma mais ou menos igual, o foco seria nas ações e nas pessoas em si, não em seus adornos externos. Para mim, essa intenção era democrática e válida, por mais que ainda trouxesse certos aspectos sutis de diferenciação de classe.

Então, em uma tentativa de me parecer com o Homem Comum das Ruas, comprei um terno barato de poliéster[C] – cinza e com um xadrez sutil, em um daqueles outlets no centro que vendem tudo com desconto – e o usei no palco algumas vezes. Mas ele me fazia suar muito sob as luzes, e quando o joguei na máquina de lavar e secar na casa do irmão de Tina ele encolheu e ficou inutilizável. Antes disso, eu costumava ir ao CBGB com uma capa de chuva branca de plástico e óculos escuros. Eu parecia até um daqueles tarados que andam por aí de sobretudo sem nada por baixo!

Adotar o estilo engomadinho era pelo menos mais prático, dentro de um clube cheio de gente suada, que usar roupas de plástico ou poliéster, então foi assim que continuei me vestindo durante algum tempo. Eu sabia que nossas escolhas de figurino trariam suas consequências. Fomos acusados de diletantes e de não sermos “sérios” (i. e.: autênticos ou puros). Eu não vinha de uma família rica, então isso me pegou de surpresa, e achei que essas acusações desvirtuavam o foco da música que nós fazíamos – que era séria, sim, pelo menos até onde uma tentativa de repensar a música pop poderia ser. Eu logo percebi que é quase impossível encontrar algo completamente neutro em se tratando de roupas. Cada figurino tem algum tipo de bagagem cultural. Levei algum tempo para dominar esse aspecto da performance no palco.

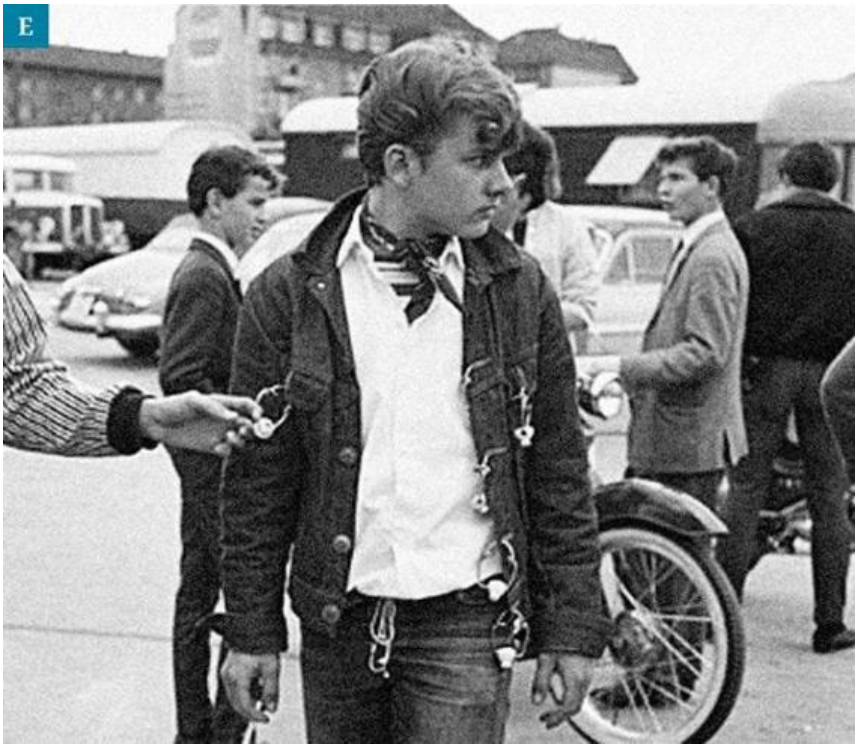
Depois de alguns anos, nós nos sentimos prontos para dar mais corpo ao nosso som, para adicionar um pouco de cor aos nossos esboços em preto e branco. Um amigo em comum disse a nós que um músico chamado Jerry Harrison estava disponível. Nós havíamos adotado o disco demo do Modern Lovers que havia saído há pouco tempo e no qual ele tocava, então convidamos Jerry para conversar. Ele mostrou certa hesitação, por traumas com sua experiência passada com essa banda (o vocalista, Jonathan Richman, saiu do grupo para tocar folk acústico bem quando eles estavam prestes a abocanhar uma oportunidade de ouro), então a princípio só entrou para tocar uma ou outra música em alguns dos nossos shows fora da cidade. Até que, por fim, ele mergulhou de cabeça. Como um quarteto, nós nos parecíamos

mais com uma banda de verdade. A música ainda era bem espartana, rarefeita e limpa, mas nosso som agora tinha curvas que, de um ponto de vista físico e sonoro, eram mais interessantes – e às vezes até um pouco sensuais, meu Deus do céu.

Tivemos outras mudanças. Camisetas e calças pretas justas logo se tornaram o uniforme de escolha, pelo menos para Jerry e eu.[D]

Na época, não se achavam jeans pretos justos à venda nos Estados Unidos – imagine só! Mas, quando tocamos em Paris, depois de lançarmos nosso primeiro disco, saímos atrás dos tais jeans e foi tão fácil encontrá-los que fizemos logo um estoque. Os franceses obviamente apreciavam mais aquilo que eles entendiam como o visual do protorrebelde americano do que os próprios americanos. Mas o que poderia ser mais característico do homem comum americano do que jeans e camiseta? Isso rendia um homem comum bem mais sexy do que o sujeito com ternos de poliéster, e jeans e camisetas são muito mais práticos de lavar e carregar quando você está na estrada.

Mas não se engane – não estou falando de um jeans qualquer. Aqueles eram jeans pretos justos de corte reto, em referência a uma geração mais antiga (bem, bem mais antiga) de rebeldes e jovens revoltos. Essas roupas e suas silhuetas invocavam artistas de estilo greaser e rockabilly, como Eddie Cochran, mas também bandas como os Beatles e os Stones – antes de terem muito dinheiro para montar seu figurino. Simbolicamente, estávamos voltando ao básico.[E]



Talvez o visual simples de roupas justas e escuras também aludisse a outras eras, como à dos autorretratos sofridos e esquálidos de Egon Schiele e dos extremistas boêmios estilizados, como Antonin Artaud. O artista conceitual Joseph Kosuth só usava preto naquela época, como uma namorada que tive por um curto período de tempo. Esse uniforme significava que você era uma espécie de esteta da downtown music; não necessariamente um niilista, mas um monge na ordem dos boêmios.

Já os ternos retrô e gravatas pretas finas que se tornaram associados à cena downtown, eu nunca consegui entender. Que tipo de referência seria essa? Teve algum filme noir que eu não vi no qual as pessoas se vestiam assim? Eu já tinha usado ternos, e não pretendia tentar de novo.

Jerry tocava teclado e guitarra, e cantava também, então logo descobrimos que, com esse arsenal, podíamos variar as texturas de cada música mais do que antes. A textura se tornou parte do conteúdo musical – coisa que não era possível para o nosso trio minimalista. Às vezes, Jerry tocava piano elétrico ou então guitarra, em geral algo em contraponto a mim. Outras vezes, um de nós tocava guitarra com slide, enquanto o outro trabalhava com acordes. Antes disso, em tentativas desesperadas de variar as texturas de uma música para outra, Chris saía da bateria para tocar vibrafone, ou então eu trocava a guitarra por um violão, mas antes da chegada de Jerry nossas escolhas eram limitadas. Quando gravamos nosso primeiro disco, em 1976, ele mal havia aprendido a tocar nosso repertório, mas um pouco de carne já estava começando a aparecer por cima dos ossos das nossas estruturas.

Nós finalmente parecíamos mais uma banda do que um mero esboço de banda, e estávamos incrivelmente entrosados. Quando saímos em turnê pela Europa e pelo Reino Unido, a imprensa comentou sobre nossas influências da Stax/Volt – e com razão. Nossa banda era um misto de arte com uma levada funky, algo que a imprensa dos Estados Unidos não captou muito bem até nos consolidarmos abertamente como um grupo de arte e funk alguns anos depois. Mas todos os traços estavam lá, desde o começo, ainda que as proporções fossem completamente diferentes. Chris e Tina tinham um ritmo ótimo e, mesmo não sendo sofisticado, Chris era muito competente. Isso nos deu um alicerce sólido para todas as maluquices que eu vivia disparando.

Mas o que significa estar *entrosado*? É difícil definir isso hoje, em uma época em que as performances instrumentais ou mesmo vocais podem ser processadas digitalmente e encaixadas com perfeição em qualquer batida. Hoje entendo que isso não quer dizer que todos os integrantes estejam tocando exatamente na mesma batida, mas sim que estão tocando juntos. Às vezes, bandas que tocam muito juntas chegam a um ponto em que elas tocam algumas partes adiantadas à batida, ou um pouco atrasadas, e vocalistas fazem o mesmo. Um bom vocalista muitas vezes usa a "estrutura" do ritmo como algo para brincar – sem nunca entrar exatamente na batida, mas só passeando por ela de uma forma que, quando bem feita, nós entendemos como algo que vem do coração. Não há problemas em não seguir perfeitamente uma estrutura; na verdade, às vezes isso soa até mais interessante do que uma versão metricamente planejada. Quando Willie Nelson ou George Jones cantam totalmente fora de compasso, isso aumenta a sensação de que eles estão lhe contando uma história, passando seus sentimentos para você, de uma pessoa para outra. Os saltos e hesitações são internalizados ao longo da performance e, depois de um tempo, todos já estão esperando quando isso acontece. Os músicos não precisam pensar nisso que, a certa altura, passa a ser parte do som da banda. Essas imperfeições consentidas são os toques que dão personalidade a uma performance, e o público por fim acaba percebendo que é justamente isso o que torna certas bandas ou cantores tão especiais.

O músico e neurocientista Daniel Levitin certa vez demonstrou um experimento que havia criado em seu laboratório de pesquisa em Montreal. Ele pediu a um pianista clássico para tocar uma música de Chopin em um Diskclavier, uma espécie de tocador de piano eletrônico, e o aparelho memorizou os movimentos do músico para repeti-los. Levitin então foi eliminando toda a expressividade pouco a pouco até cada nota se encaixar perfeitamente em um compasso. Como já seria de se esperar, o resultado foi uma versão sem qualquer emoção, ainda que tecnicamente mais precisa. O oposto disso é que a expressividade também pode ser intensificada, e as performances ao vivo tornaram-se mais floreadas e ainda menos presas à

estrutura. O resultado disso também foi algo sem emoção, porque beirava o caos.

Os músicos meio que já sabiam disso – que o centro da emoção não é o mesmo que o da técnica, que as levadas não são exatas e que, dependendo do músico, aquilo que parece uma batida simples pode ser algo sensual ou tedioso como um metrônomo.

Ao longo dos períodos como trio e quarteto, as músicas e mesmo os shows do Talking Heads ainda tinham a ver sobretudo com o autodescobrimento, a fúria e a perplexidade com o mundo à nossa volta. Elementos psicológicos. Grupos de palavras introspectivas combinados com minha visão levemente distanciada de "antropólogo extraterrestre" sobre as relações humanas. A levada sempre esteve lá, como uma espécie de antídoto físico contra todo esse descontrole, mas a batida nunca dominava a cena. Ela servia como uma rede de segurança sonora e psicológica, um elo ao corpo. Ela mostrava que, apesar de toda a aparente alienação dos temas e do vocalista, a levada e sua conexão com o corpo ainda ofereceriam alento e sustentação ao resto. No entanto, os elementos ousados e desconfortantes ainda estavam no primeiro plano de tudo.

Enquanto estávamos em turnê, vimos nossos contemporâneos tocando. Vimos o The Clash no auditório de um colégio, na Inglaterra. Era difícil entender o que estava acontecendo na cena musical, mas ficou bem claro que a música que estava surgindo na época era vista como um movimento mais coerente por lá, onde esse estilo de hinos instigadores de multidões causava um maior efeito. Qualquer elemento instigador de multidões na nossa música estava profundamente escondido. Eu ainda achava que a coisa mais subversiva no mundo era parecer totalmente normal. Parecer um rebelde seria se autorrotular como alguém que falava apenas por outros rebeldes. Eu nunca consegui alcançar esse estilo totalmente normal, mas essa era uma das minhas diretrizes. Então, embora alguns de nós pudessem estar aludindo aos James Dean do mundo com nossas roupas, nunca chegamos às jaquetas de couro enfeitadas com alfinetes. Poucos anos depois, eu já estaria usando camisas sociais e paletós em outra desengonçada tentativa de me encaixar.

Enquanto estava em Londres, visitei o escritório da Virgin Records, que na época ficava próximo à Portobello Road, e eles me deixaram assistir a vários shows dos Sex Pistols em vídeo. Achei a banda hilária – não como uma piada, mas certamente com um quê de comédia. Era quase uma paródia de uma banda de rock and roll; eles não sabiam tocar, e mal conseguiam ficar de pé. Nem todo mundo entendeu como eu podia estar gostando de uma coisa e rindo ao mesmo tempo. Mas quem não adora um bom comediante?

Quando nosso segundo disco saiu, em 1978, já estávamos tocando em

lugares maiores: pequenos teatros em vez dos bares maltrapilhos de sempre. Em geral, éramos a banda principal, com outra abrindo para nós. Fazíamos nossas viagens de van. Algumas outras bandas seguiram o caminho tradicional de abrir para grupos já mais estabelecidos, o que permitia que tocassem em lugares maiores, mas isso me parecia deprimente e desencorajador. O público não estava lá para ver você, e iria ignorar seu show por mais competente e inovador que você fosse. Basta lembrar de Dr. John!

Hilly, o dono do CBGB, comprou um teatro abandonado na Second Avenue, e nós fomos a primeira banda pop a tocar lá – na véspera do Ano Novo, se me lembro bem. Para a ocasião, optei por um visual festivo, usando cores primárias: jeans e camiseta, claro, em tons fortes de vermelho e amarelo. O teatro estava tão sujo (eles não haviam limpado o lugar direito) que dava para ver o pó subindo em nuvens quando o público se empolgava e, depois de um tempo, já mal estávamos conseguindo cantar. Passamos dias tossindo depois. E a resposta à minha estratégia de figurino não foi lá essas coisas também.

Quando nosso terceiro álbum saiu, no ano seguinte, ainda éramos um quarteto, mas agora nossas músicas tinham mais overdubs e melhores tratamentos. Isso graças ao nosso novo amigo, Brian Eno, que havia produzido nosso disco anterior. Continuamos fazendo várias turnês e compramos o que havia de mais moderno em termos de equipamento para as nossas apresentações ao vivo. Tínhamos pedaleiras de guitarra com efeitos e eco, e Jerry comprou um minipiano de cauda portátil Yamaha, um órgão e um sintetizador Prophet-5. Nós agora podíamos reproduzir alguns dos sons e arranjos mais malucos que já havíamos criado no estúdio, ainda que de outras formas, mas sabíamos que era igualmente importante manter nosso núcleo rítmico entrosado. Ainda éramos uma banda de palco, e não um grupo que apenas reproduzia fielmente suas gravações. Sabíamos bem que a levada era divertida e essencial para nós, e ela mexia visivelmente com a plateia. Com os novos instrumentos e efeitos, pudemos começar de verdade a criar variações de textura de uma música para a outra. Fizemos de tudo para que nenhuma música soasse idêntica a outra, pelo menos para nós. Eu não dançava no palco. Só me remexia um pouco, basicamente da cintura para baixo. De qualquer forma, eu não podia me empolgar demais na dança, porque tinha que ficar perto do microfone e usar as pedaleiras da minha guitarra o tempo todo. Senti também que estávamos forçando nossos limites para reencenar o que fazíamos no estúdio; texturas, camadas, efeitos e o palimpsesto de sons e ritmos – tudo o que mal conseguíamos reproduzir ao vivo com quatro pessoas. O resultado sonoro era ótimo, e alguns dos meus maneirismos vocais mais irritantes (para alguns) estavam se diluindo, ou pelo menos era o que me parecia. Com o passar da turnê, noite após noite no palco, finalmente cheguei perto de conseguir cantar de verdade.

Depois de gravar nosso disco seguinte, *Remain in Light*, enfrentamos um dilema: aquele era um disco que um quarteto nunca conseguiria reproduzir ao vivo. Mesmo se decidíssemos que uma reprodução fiel não seria nossa prioridade, a base desse disco, e de alguns outros depois desse, era uma mistura de inúmeras partes – uma abordagem mais africana do que já havíamos feito antes quanto ao processo de produção musical. Por mais que a música em si nem sempre soasse muito africana em particular, tudo tinha aquele mesmo sentimento de empolgação comunal. A combinação da levada com uma estrutura na qual nenhuma parte específica dominava ou carregava a melodia sozinha criou uma pegada muito diferente, e que também precisava ser reproduzida e invocada no palco. Acertar na recriação da textura rítmica era uma coisa tão importante para esse material quanto qualquer outro elemento das canções – ou talvez até mais.

Embora o público sempre achasse que havíamos gravado esse disco com o que logo viria a se tornar nossa banda expandida ao vivo, não foi o que houve. Durante as sessões de gravação, apenas Adrian Belew e dois outros percussionistas foram agregados à banda principal. A magia das várias faixas no estúdio nos permitiu criar novas partes por conta própria; Jerry podia tocar uma parte de guitarra e adicionar uma faixa de teclado depois. Chegamos a produzir 24 faixas de partes cuidadosamente entremeadas e, com a ativação ou não de certos grupos delas, conseguimos criar seções que poderiam funcionar como versos e refrãos convencionais.

Brian Eno e eu havíamos acabado de terminar nosso próprio disco juntos, chamado *My Life in the Bush of Ghosts*. Esse álbum foi criado com a mesma técnica que logo seria usada em *Remain in Light*, mas nesse caso nenhum de nós cantou ou compôs as letras, que vieram todas de outras fontes. Com todos os vocais “sampleados”, não tínhamos como tocar aquilo ao vivo na época. No entanto, essa experiência nos deu confiança para afirmar que um disco de música pop podia, sim, ser feito daquela forma.

Mas tocar ao vivo era outra história. Além de Adrian, entraram para a banda Steve Scales, na percussão, Bernie Worrell, nos teclados, Busta Jones, no baixo de apoio, e Dolette MacDonald no vocal. Os primeiros ensaios foram caóticos. Lembro de Jerry tentando coordenar quem iria tocar o quê. O resultado, claro, não era exatamente igual ao disco. O material se tornou mais extenso, com uma pegada mais funky e a alegria na levada bem mais aparente.

Nosso primeiro show com essa banda ampliada aconteceu no Heatwave Festival, perto de Toronto. Ficamos aterrorizados. Estávamos prestes a tocar um material quase todo inédito com um som completamente novo, embora, por segurança, tenhamos começado com algumas favoritas do público ainda

da época do nosso quarteto. A plateia do festival entrou na nossa onda. As pessoas adoram quando um artista anda na corda bamba bem na frente delas; como torcedores de esporte, elas ficam com a impressão de que seu apoio é o que vai fazer o time continuar ganhando. O que teve seu efeito desejado: estávamos nervosos, mas muito empolgados também, e a plateia sentiu isso. No final das contas, podíamos ter nos saído melhor, mas deu tudo certo. Nos camarins, após o show, nós ficamos pulando de alegria. Alguém me disse que tínhamos lembrado *On The Corner*, de Miles, o que entendi como um imenso elogio. Aquele era um tipo de performance totalmente novo para mim.

Eu sabia que o material que havíamos acabado de gravar tinha menos fúria do que aquilo que já tínhamos feito antes. Era um disco sobre entrega, êxtase e transcendência, e a performance ao vivo tendia a pôr todas essas qualidades no primeiro plano. Não era um mero conceito intelectual: eu realmente me sentia elevado e transportado para outro lugar no palco. Acho que o público às vezes sentia isso também.

Havíamos cruzado certo limite. Com uma banda menor, a interação musical e pessoal é mais restrita, e o público ainda é capaz de distinguir os diversos indivíduos e personalidades no palco. Quando um grupo fica grande demais, isso deixa de ser possível, ou pelo menos deixava graças à forma como havíamos decidido configurar as coisas. Por mais que eu ainda estivesse na frente como o vocalista, não havia aquela hierarquia perceptível entre os músicos, como em geral se vê em bandas grandes. Todos eram musical e visualmente parte daquele conjunto. A banda se tornou algo mais parecido com uma entidade abstrata, uma comunidade. E embora certos membros ainda pudessem brilhar ou fazer demonstrações virtuosas, suas identidades se diluíam dentro do grupo. Pode parecer paradoxal, mas quanto mais integrados todos estavam, mais cada um abria mão de parte de sua individualidade para cedê-la à música. Era um modelo vivo de uma sociedade ideal, uma efêmera utopia que todos, inclusive a plateia, sentiam estar se manifestando à sua frente, ainda que por um curto período de tempo.

Para mim, isso não foi só uma transformação musical, mas também psíquica. A natureza da música colaborava, mas, em partes, era o próprio tamanho da banda o que me permitia, mesmo como o vocalista principal, me perder e vivenciar uma espécie de libertação em êxtase. Às vezes é possível ser transportado assim com um grupo menor, mas, com uma banda grande, isso passa a ser a regra. Era uma experiência alegre e às vezes até espiritual, sem soar nada brega ou religiosa em qualquer sentido tradicional ou dogmático. É fácil imaginar o quão interessante isso podia ser. A similaridade com outros formatos mais comuns era óbvia – os cultos da igreja evangélica, os transes de êxtase em várias partes do mundo e, claro, outros estilos de

música pop que derivavam de fontes similares.

Outra coisa interessante era estarmos reunindo músicos de funk clássico (como Bernie) e jovens brancos do art rock, como nós. Com nosso próprio estilo artístico, conseguimos introduzir elementos bizarramente transformados da black music americana aos fãs de rock – uma mistura curiosa. A música pop americana era bastante segregada na época, como muitas vezes foi. Os fãs de rock eram em sua grande maioria brancos, diferentemente do público de funk, música latina e R&B. Havia muito pouca mistura entre os dois estilos nos clubes ou no palco. A disco music, que havia surgido nas boates gays, mas também seguia um formato de R&B, era odiada pelos fãs de rock. Quando tocamos em Lubbock, no Texas, o pessoal do clube estendeu uma faixa no palco com os dizeres THIS AIN'T NO DISCO ("isto aqui não é uma discoteca"), citando de forma inadequada um trecho de "Life During Wartime" e redefinindo a música como um hino antidiscoteca (e, por associação, antigay e antinegro).

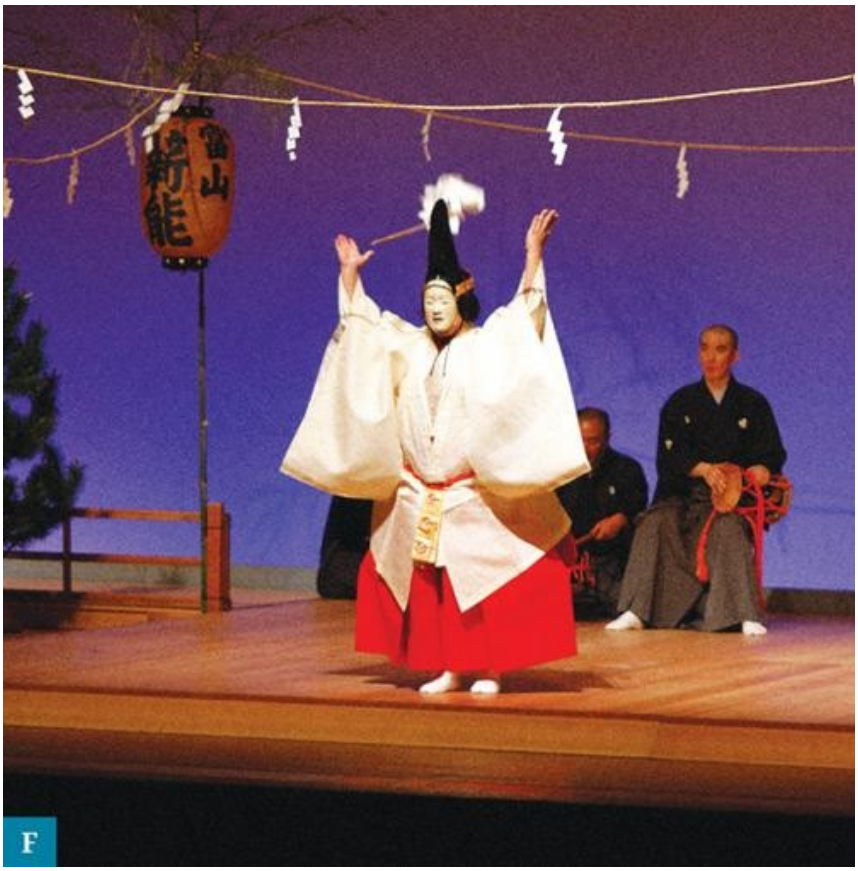
As rádios nos Estados Unidos tiveram mais ou menos a mesma reação. Apesar do grande sucesso que o clipe de "Once in a Lifetime" teve na MTV, as rádios de rock comuns não tocaram a música, nem qualquer outra do disco. A desculpa era que nossa pegada era funky demais; que não tinha a ver com rock. As estações de R&B não quiseram tocar a música também. É claro que a canção acabou sendo ouvida; o racismo nas rádios americanas não a derrubou tanto assim. É interessante ver como os tempos mudaram, e não mudaram muito também. Existem, sim, meios de comunicação nos quais o público se interessa pela música a despeito da raça do artista, mas em sua grande maioria o mundo da música nos Estados Unidos é apenas um pouco menos segregado do que suas outras instituições. Muitas empresas podem não ser abertamente racistas, mas, ao prepararem sua programação apenas para sua suposta fatia demográfica – uma decisão comercial previsível –, as divisões existentes são reforçadas. Mudanças acontecem, mas às vezes em um ritmo lento e frustrante.

Claro, os brancos também gostam de dançar. Talvez nossos shows, com alguns de nós se remexendo no palco, tenham tornado aceitável para a plateia dançar de verdade em vez de apenas se balançar. Percebi que a novidade não estava no fato de termos negros e brancos juntos no palco – não havia nada de novo nisso –, mas sim na forma com que fazíamos isso. Nos nossos shows, todos faziam parte da banda. Todos tocavam juntos; essa era a verdadeira novidade.

Meus próprios contorcionismos no palco eram espontâneos. Obviamente, eu precisava estar em frente ao microfone quando cantava, mas fora isso, o ritmo me dominava, e eu o deixava fazer o que quisesse comigo. Eu não tinha

nenhum interesse ou capacidade de aprender passos de dança mais fluidos, por mais que todos nós víssemos *Soul Train* na televisão. Além do mais, um sujeito branco todo nerd tentando dançar com a leveza de um negro é uma cena deplorável de se ver. Eu só deixei meu corpo descobrir, pouco a pouco, sua própria gramática de movimento – com seus solavancos, espasmos e um estranho estilo formal.

A turnê acabou nos levando ao Japão, onde pude ver suas formas tradicionais de teatro: Kabuki, Noh e Bunraku. Em comparação ao teatro ocidental, elas são altamente estilizadas; mais *representacionais*, como às vezes se diz, em contraste com o teatro pseudonaturalista com o qual estamos mais acostumados no Ocidente.[F]



Todos os atores usavam roupas enormes e complexas, e se moviam de uma forma muito diferente de alguém na vida real. Mesmo em papéis de nobres, gueixas ou samurais, seus rostos eram pintados e eles usavam entonações de voz nem um pouco naturais. No Bunraku, o teatro de bonecos, muitas vezes um grupo inteiro de assistentes ficava no palco, operando um fantoche quase do tamanho de uma pessoa. A ideia é que eles não fossem “vistos”, mas ficavam bem à nossa frente, ainda que vestidos de preto.[G] O texto, as vozes, tudo vinha de um grupo de sujeitos sentados ao lado do palco. Os personagens em cena pareciam tão fragmentados que suas palavras não vinham de perto de suas bocas, ou mesmo de trás dos bonecos, mas de outros

atores em uma parte totalmente diferente do palco. Era como se as várias partes da atuação do ator tivessem sido desconstruídas, divididas em inúmeros componentes e funções. O público precisava remontar o personagem na própria cabeça.

Seria possível aplicar qualquer parte disso às performances na música pop? Eu não sabia, mas, durante um jantar em Tóquio, o designer de moda Jurgen Lehl me lembrou de uma velha máxima, “no palco, tudo precisa ser maior”. Inspirado, rabisquei uma ideia para um figurino. Um terno executivo (de novo!), mas maior, e estilizado como um traje de teatro Noh. Não era bem a isso que Lehl se referia; ele estava falando sobre o uso de gestos, expressões e voz. Mas apliquei o conceito ao figurino também.[H]

Durante uma folga na turnê, visitei Bali, um lugar que o coreógrafo Toni Basil, que Eno e eu havíamos conhecido durante as sessões de *Bush of Ghosts*, havia me recomendado por ter um ar transcendente e muito performático. Aluguei uma pequena moto e subi as colinas, para longe dos resorts na praia. Ao ver oferendas de flores e frutas sendo trazidas até um templo do vilarejo à tarde, logo presumi que alguma espécie de performance ritual deveria acontecer ali à noite.

Dito e feito. Noite após noite, assisti a espetáculos de dança acompanhados por orquestras de gamelão e trechos representados em teatro de sombras do Ramayana hindu – performances épicas e às vezes ritualísticas que misturavam elementos religiosos e teatrais. (Um gamelão é um pequeno conjunto composto de vários gongos metálicos bem afinados e instrumentos similares a xilofones – a interação entre seus elementos é linda e complexa.) Nesse segundo tipo de evento, os participantes muitas vezes entravam em uma espécie de transe, mas mesmo nesse estado os procedimentos seguiam certas regras. Não era um espetáculo descontrolado e caótico, como um ocidental poderia imaginar, mas sim uma variação mais profunda daquelas danças.[I]

Como no teatro japonês, os artistas muitas vezes usavam máscaras e maquiagens pesadas; seus movimentos também eram estilizados e “artificiais”. Comecei a entender que esse estilo de teatro “representacional” tinha mais em comum com certos tipos de performance da música pop do que com o teatro ocidental tradicional.

Fiquei surpreso com outros aspectos aparentemente periféricos dessas performances. O público, em grande parte composto de aldeões de todas as idades, não prestava atenção no palco o tempo todo. As pessoas entravam e saíam, se levantavam para pegar um lanche em um carrinho de rua ou fumar um cigarro de palha, e depois voltavam para ver um pouco mais da peça. Esse era um comportamento mais parecido com aquele do público nos clubes de música do que nos teatros ocidentais, onde se espera que todos fiquem sentados em silêncio e que se levantem ou conversem apenas após o espetáculo.

Esses “espetáculos” balineses eram completamente integrados ao cotidiano das pessoas, ou pelo menos foi o que me pareceu. Não havia nenhuma tentativa formal de separar o ritual e o espetáculo da plateia. Tudo parecia se misturar. A comida, a música e as danças eram apenas uma outra parte da vida cotidiana. Isso me lembrou de uma história de John Cage, que certa vez no

Japão perguntou a uma pessoa que religião eles tinham. A resposta foi que eles não tinham nenhuma religião específica – eles apenas dançavam. Os japoneses, claro, têm rituais budistas e xintoístas para uniões, funerais e casamentos, mas não existe nada comparável a uma ida semanal à missa ou a algum templo. A "religião" é tão integrada à cultura que se revela em gestos e rotinas diárias, indissociáveis da vida cotidiana. Eu estava começando a entender que aquela teatralidade toda não era necessariamente uma coisa ruim. Aquilo fazia parte da vida em uma grande porção do mundo, e não era nada necessariamente artificial também.

Acho que eu estava preparado para receber essa nova maneira de encarar a performance, e logo entendi que não havia nada de errado em fazer um espetáculo que não tentasse parecer "natural". A ênfase ocidental no pseudonaturalismo e o culto à espontaneidade como algo mais autêntico eram apenas uma forma de se fazer as coisas no palco. Eu resolvi que talvez fosse legal vestir uma fantasia e interpretar um papel. Isso não implicava nenhuma insinceridade; aliás, esse tipo de performance é praticado por toda parte, se você parar para olhar. Os cultos em uma igreja evangélica são cheios de vida e animação, mas seguem protocolos e são repetidos de forma quase idêntica vez após vez. Isso não os torna menos reais ou poderosos. No mundo do frenesi religioso, a religião invade o reino da performance, e havia paralelos musicais muito claros com o que estávamos fazendo.

Em Los Angeles, trabalhei em colaboração com Toni produzindo clipes para algumas músicas de *Remain in Light*. Para "Once in a Lifetime", inventei uma coreografia complexa com elementos de dança de rua japonesa, transe evangélico e algumas improvisações próprias minhas. Toni já havia trabalhado com dançarinos amadores antes, então ela sabia como dar espaço aos meus passos improvisados, editá-los, escolher os melhores, aprimorá-los e começar a organizá-los em sequência. Levamos semanas para acertar todos os passos. O clipe seria filmado em uma única tomada principal, então eu teria que conseguir fazer tudo do começo ao fim sem parar para fazer múltiplos cortes. O resultado foi uma coreografia de música e dança, como ela mesma descreveu, por mais que não tivesse nada a ver com o que alguém poderia esperar de algo assim.

Usamos alguns trechos de vídeos durante a edição que revelavam o material de origem de certos passos: alguns segundos de jovens dançando no Yoyogi Park, em Tóquio (dançar lá agora é proibido!), e uma cena de um filme antropológico sobre dança africana, na qual as pessoas dançam agachadas próximo ao chão. Eu queria mostrar minhas fontes, não dizer que tinha inventado tudo… por mais que meus espasmos improvisados não tivessem muito a ver com o material original.

O Talking Heads gravou outro disco, *Speaking in Tongues*, que foi produzido usando um processo muito similar ao de *Remain in Light*, mas desta vez sem o envolvimento de Eno. Pensando no tipo de performance e turnê que faríamos em seguida, decidi aplicar ideias que tive visitando o Japão e Bali e vendo cultos evangélicos. Esse show seria coreografado do começo ao fim.

Em retrospecto, a turnê anterior com uma banda grande havia sido um trabalho em andamento. Pouco a pouco, meus passos durante os ensaios foram ganhando um ar mais formal, conforme eu entendia quais improvisações funcionavam em quais partes de cada música. O resultado foi uma espécie de coreografia orgânica, como a que eu tinha feito no clipe, mas agora envolvendo mais pessoas e pensada para um show inteiro. Fiz *storyboards* para tudo, mas às vezes sem saber qual música combinaria melhor com cada ideia de encenação. As músicas foram associadas às ideias de encenação e iluminação depois, assim como os detalhes dos movimentos.[J]

Desta vez, decidimos usar todos roupas de tons cinza neutros. Eu havia entendido que as pessoas no palco podem se destacar (usando trajes brancos

ou brilhantes) ou desaparecer (usando cores escuras). Em shows de música, existem tantos elementos essenciais no palco – guitarras, baterias, teclados, amplificadores – que os equipamentos às vezes ficam tão iluminados quanto os músicos. Para atenuar isso um pouco, fiz com que tudo de metal (os suportes de pratos para a bateria e dos teclados) fosse pintado de preto fosco, para não ofuscar os músicos. Escondemos os amplificadores de guitarra sob a plataforma em que a banda de apoio tocava, para deixá-los fora de vista também. Usar ternos cinza pareceu unir o melhor dos dois mundos, e ao planejar tudo com antecedência sabíamos que pelo menos a iluminação seria consistente de uma noite para a outra. Em geral, um músico ou cantor pode decidir usar uma roupa branca ou preta em certa noite, e às vezes acaba brilhando mais do que todos os outros ou sumindo no palco. Com essa decisão, conseguimos evitar esse problema.

Em todas as nossas turnês anteriores, mantivemos o dogma de iluminação ensinado pelo CBGB: luzes brancas, ligadas no máximo no início do show e desligadas no final. Mas senti que era hora de desviar um pouco disso. Continuei usando apenas luzes brancas, mas agora em todas as suas possibilidades, permutações e combinações. Evitamos qualquer gelatina colorida, mas usamos lâmpadas fluorescentes, luzes de cinema, sombras, holofotes portáteis e de construção, luminárias domésticas e luzes de chão – cada uma com suas qualidades próprias, mas que ainda poderiam ser consideradas *brancas*. Chamei uma designer de iluminação, Beverly Emmons, que eu conhecia de um trabalho do diretor Robert Wilson. Mostrei a ela os *storyboards,* expliquei o conceito e vi que ela sabia exatamente como produzir os efeitos desejados, quais instrumentos de iluminação usar e como montá-los.

Eu havia me empolgado com a cena downtown de teatro em Nova York. Robert Wilson, Mabou Mines e o Wooster Group, em especial, estavam experimentando novas formas de pôr coisas no palco e apresentá-las; experimentos que, aos meus olhos, tinham muito a ver com os estilos de teatro e os rituais asiáticos que haviam me inspirado há pouco tempo.[K]

O que todas essas pessoas estavam fazendo me deixou tão empolgado quanto quando conheci a música pop na adolescência, ou quando a postura de vale-tudo da cena punk e pós-punk floresceu. Convidei JoAnne Akalaitis, uma das diretoras envolvidas no Mabou Mines, para assistir aos nossos ensaios iniciais e me dar algumas dicas. As partes de encenação e iluminação ainda não estavam prontas, mas eu estava curioso para saber se alguém com um olho mais teatral poderia enxergar algo que eu estivesse deixando passar em branco, ou me sugerir alguma forma melhor de fazer qualquer coisa.

Para complicar ainda mais, decidi dar total transparência ao show. Eu iria mostrar como tudo era feito e montado. A plateia iria ver cada peça dos equipamentos de palco sendo montada e, assim que possível depois disso, o que cada instrumento (ou tipo de luz) fazia. Essa me pareceu ser uma ideia tão óbvia que fiquei chocado por não conhecer nenhum outro show (bom, pelo menos de música) que já tivesse feito isso antes.

Seguir esse conceito até suas conclusões naturais implicava começar com o palco sem nada. A ideia era que o público olhasse para o vazio e imaginasse o que seria possível. Um único holofote de construção ficaria pendurado sobre

o espaço, como em geral acontece nos ensaios ou quando uma equipe está colocando e tirando coisas do palco. Nada de glamour e nada de “show” – embora, claro, tudo aquilo fosse parte do show.

A ideia era tornar ainda mais evidente o que havia evoluído a partir da turnê anterior, na qual em geral começávamos tocando algumas músicas apenas com o quarteto da banda, e depois outros músicos iam assumindo pouco a pouco seus lugares em teclados e conjuntos de percussão pré-posicionados. Neste caso, no entanto, decidimos levar o conceito mais adiante, com cada um dos músicos e os próprios instrumentos em si aparecendo no palco vazio, um após o outro. Dessa forma, quando eles entrassem em cena e começassem a tocar ou cantar, o público ouviria o que cada músico estava trazendo para a festa – novos elementos para a levada, texturas de teclados, harmonias vocais. Esse efeito foi alcançado colocando os instrumentos em plataformas móveis que ficavam escondidas nas laterais. Enquanto as plataformas eram removidas por assistentes, os músicos assumiriam rapidamente suas posições no palco e continuariam como parte da banda até o final do show.

Os elementos de palco e de iluminação também seriam trazidos por assistentes: ribaltas, holofotes em pedestais como os usados no cinema, projetores de slides em andaimes. Às vezes, esses instrumentos de iluminação seriam usados logo após sua entrada em cena, de modo que a plateia visse na mesma hora o que eles faziam e que efeito tinham. Quando tudo finalmente estivesse no lugar, o público então poderia ver todos aqueles equipamentos funcionando em conjunto. O mágico mostraria como o truque era feito e depois faria o truque, e eu acreditava que essa transparência não diminuiria a graça da mágica.

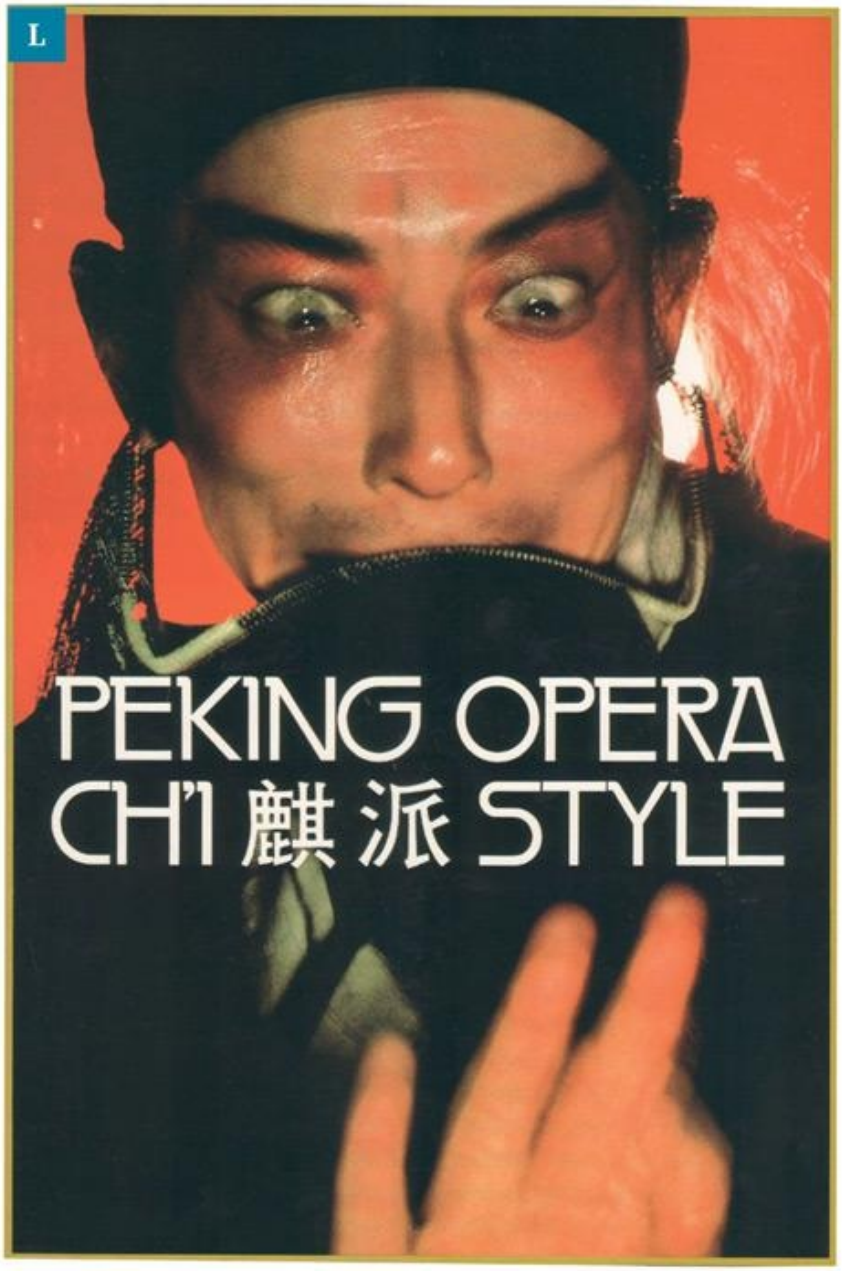
Bom, essa era a ideia. Grande parte do conceito vinha do teatro e dos rituais asiáticos que eu havia conhecido. Os manipuladores de bonecos no teatro Bunraku expostos ao público, os assistentes que entravam no palco para ajudar os atores de Kabuki com uma mudança em seus trajes, o fato de que em Bali era possível ver a preparação do espaço para uma cena ou um ritual. No entanto, nada disso importava, e nada da força ou do impacto se perdia, apesar de todas as indicações do que estaria por vir.

Há outra semelhança entre os shows de música pop e os espetáculos de teatro ocidentais e orientais: a plateia já conhece a história. No teatro clássico, a interpretação do diretor reflete uma velha história, mas de uma determinada forma que nos permite vêla sob nova luz. Bom, isso vale para os shows de música pop. As pessoas adoram ouvir músicas conhecidas e, mesmo estando mais acostumadas às versões dos discos, gostam de ouvir o que já conhecem em um novo contexto. O que elas querem não é uma reprodução imaculada

do disco, e sim uma versão com algum quê diferente. Elas querem ver algo familiar por um novo ângulo.

Para uma banda no palco, isso pode ser frustrante. Não queremos passar o resto da vida tocando nossos velhos sucessos, mas apresentar só material novo e desconhecido pode alienar o público – eu sei bem, pois já fiz isso. Essa situação me parece injusta. Ninguém vai ao cinema querendo passar metade da noite vendo cenas conhecidas reencenadas pelos atores, com apenas algumas novas entre elas. E as pessoas se cansariam de um artista plástico ou escritor que apenas replicasse suas velhas obras com poucas variações. Mas, às vezes, é exatamente isso o que o público quer. Nos museus de arte, é esperado encontrar uma mistura de trabalhos conhecidos, familiares e novos, assim como em concertos clássicos. Mas, mesmo dentro dessas diretrizes, há muito espaço de manobra em um show de música pop. Não é uma reprodução maquinal, ou pelo menos não precisa ser.

Enquanto fazíamos os shows em Los Angeles que depois viriam a se tornar o filme *Stop Making Sense*, eu convidei o falecido William Chow,[L] um grande ator da Ópera de Pequim, para nos assistir. Não muito tempo antes, eu havia visto uma apresentação dele, e estava curioso para saber o que ele acharia de tudo aquilo. Ele nunca havia visto nenhum show de música pop antes, mas imagino que já havia acompanhado algo pela tevê. No dia seguinte ao show, nós nos encontramos para almoçar.



William foi direto, talvez até demais; ele não tinha o menor receio de que sua perspectiva de observador externo pudesse não ser relevante. Ele me explicou com vários detalhes o que eu “estava fazendo errado” e como poderia melhorar. O surpreendente, pelo menos para mim, foi que suas observações me lembraram velhas máximas que poderiam vir de um ator de vaudeville, uma dançarina burlesca ou então um comediante de stand-up: certas regras de palco parecem ser universais. Alguns dos seus comentários foram sobre como planejar uma entrada ou direcionar a atenção da plateia. Um conselho dizia que é preciso deixar a plateia saber que você vai fazer algo especial antes de fazê-lo. Você precisa dar uma dica e atrair a atenção das pessoas (e precisa saber como fazer isso sem parecer óbvio demais), na sua

direção ou de seja lá quem irá fazer essa coisa especial. Isso parece ser pouco intuitivo em vários sentidos; qual a graça da surpresa se você avisa a plateia que algo está para acontecer? Bom, mas acontece que, se você não disser nada, é provável que as pessoas acabem não reparando. Elas podem piscar os olhos ou estar concentradas em outro lugar. Ser pego de surpresa, pelo visto, não é muito bom. Já cometi esse erro várias vezes. Isso também não se aplica apenas a manobras de palco ou rompantes dramáticos de voz num show. É possível notar a aplicação dessa regra nos filmes e em quase qualquer outra forma de arte. Os comediantes de stand-up provavelmente têm várias regras similares para preparar suas plateias para o ponto alto de uma piada.

Um conselho similar foi: “Diga ao público o que você vai fazer, e então faça”. Nesse caso, “dizer” não significa pegar o microfone e falar: “Adrian vai fazer um solo espetacular de guitarra agora”. É algo mais sutil que isso. Os diretores e editores de filmes de terror nos ensinaram várias regras assim, como apresentar a vítima que será sacrificada com uma música sinistra ao fundo (o que às vezes não leva a nada na primeira vez, aumentando o choque quando algo de fato acontece depois). E então, enquanto estamos lá sentados no cinema, antecipando o que está por acontecer, o diretor pode brincar com essas expectativas. Dois diálogos passam então a acontecer ao mesmo tempo: a história em si e um diálogo sobre como a história está sendo contada. O mesmo pode acontecer no palco.

O estilo de dança que teve um surgimento orgânico na turnê anterior começou a se tornar cada vez mais codificado. Ele ainda vinha dos movimentos improvisados nos ensaios, mas agora eu estava mais confiante para pensar que, se um cantor, músico ou artista fizesse algo espontâneo que funcionasse bem para nós, isso poderia ser repetido sem qualquer risco de perder sua força e sua alma. Eu acreditava que essa estratégia de montar um show de baixo para cima iria funcionar. Todo artista faz isso. Se alguma coisa nova funciona bem uma noite, bom, você agrega isso ao show. Pode ser uma deixa de iluminação, tirar o paletó, um rebuscamento vocal ou até quebrar uma guitarra. Tudo pode acabar perdendo a força, e é preciso ficar atento a isso, mas, quando um movimento, gesto ou som se encaixa bem, esse toque amplia a emoção e a intensidade do show, e a cada vez que é repetido parece tão real quanto na primeira vez.

Nem todos gostaram dessa nova abordagem. O fato de alguns músicos precisarem seguir algumas instruções, ou pelo menos tentar, não pareceu lá muito rock and roll para eles. No entanto, voltando aos conselhos de William Chow, se você quer fazer algo espetacular e espontâneo, pelo menos “avise” o público antes e faça isso sob os holofotes, ou seu momento de inspiração pode passar despercebido.

Mas onde a música se encaixa em tudo isso? A música não é o "conteúdo" que deveria estar guiando todos esses elementos no palco? Bom, ao que parece, a sobreposição de música e imagens guia a mente e o coração de uma determinada forma que, no final das contas, o que veio antes ou depois não faz tanta diferença assim. Se uma ideia de iluminação ou montagem de cena (como usar equipamentos domésticos – uma luminária de chão, por exemplo) acompanha uma música ("This Must Be the Place"), o público na mesma hora presume que há uma conexão entre as duas coisas. Combinada com outro efeito de luz, essa música poderia se adaptar tão bem quanto, mas talvez parecer mais sombria, ou até ameaçadora (embora esse efeito talvez pudesse ter funcionado também). Nós às vezes imaginamos discernir causa e efeito só porque duas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo e isso se estende para além do palco. Sempre tentamos ler as entrelinhas, encontrar elos emocionais entre o que vemos e ouvimos, e para mim essas conexões não são menos verdadeiras ou honestas se forem pensadas e desenvolvidas previamente.

Esse show era a coisa mais ambiciosa que eu já havia feito. Embora a ideia fosse simples, o fato de que cada peça de equipamento precisava ser colocada no palco para a checagem técnica à tarde e depois retirada de novo antes do show exigia muito trabalho da equipe. Mas o show foi um sucesso; a transparência e a natureza conceitual de toda a estrutura não diminuíram em nada o impacto emocional. Foi tremendamente gratificante.

Por algum tempo, não voltei a me apresentar depois disso. Seria difícil superar aquela experiência. Dirigi um longa-metragem, casei, tive uma filha e quis passar o maior tempo possível com ela durante seus primeiros anos de vida. Continuei a fazer discos e lançar outros projetos criativos, mas não me apresentei ao vivo.

Em 1989, fiz um disco, *Rei Momo*, com vários músicos latinos. A tentação de fazer uma turnê em seguida, acompanhado por uma grande banda latina, tocando salsa, samba, merengue, cúmbia e outros ritmos assim foi grande demais para eu resistir. Havia muito a ser trabalhado musicalmente nessa empreitada, então a abordagem de palco não seria tão complexa quanto a da turnê que filmamos para *Stop Making Sense*. Mas, ainda assim, contei com a ajuda da designer de produção de cinema Barbara Ling, que sugeriu um conjunto de plataformas enfileiradas cobertas de fibra de vidro que se acendiam por dentro. (Usamos o mesmo material para montar o palco do meu filme *True Stories*.) O formato semicircular de bolo de andares das plataformas foi baseado na capa de um antigo disco de Tito Rodriguez, mas acho que aquelas plataformas não eram iluminadas.

A banda se vestiu toda de branco desta vez, e o fato de haver tantos integrantes em cena permitia que suas roupas os destacassem do plano de

fundo. O figurino também fazia alusão ao candomblé e à santeria, religiões de influência africana nas quais os seguidores usam roupas brancas em suas cerimônias. O grupo tinha mais de um praticante de santeria, então a referência não era gratuita.[M]

Eu já havia usado certas referências a transes e rituais religiosos em outras performances e gravações, e nunca perdi o interesse por essa faceta da música. Fiz o documentário *Ile Aiye (The House of Life)* em Salvador, na Bahia, em parte para satisfazer o meu ávido interesse por essas tradições religiosas. A santeria, uma ramificação afro-cubana das práticas religiosas da África Ocidental, e o vodu, sua manifestação haitiana, são ambos muito presentes na música e na cultura de Nova York. Mas era o candomblé, a derivação brasileira, a que me parecia ser a menos reprimida pelas autoridades seculares ou da igreja nas últimas décadas e, portanto, a mais aberta. Então, quando tive a oportunidade de fazer um filme, foi esse o tema que escolhi.

Como na música gospel, a religião parece estar nas raízes de grande parte da música pop e da criatividade brasileiras, e, como nas formas rituais e teatrais asiáticas, os trajes, o transe e a dança são elementos totalmente formalizados, mas de uma intensidade incrível. De maneira similar ao que senti em Bali, essas práticas também são totalmente integradas às vidas das pessoas. Não é só uma coisa que se faz nas manhãs de domingo ou no sábado à noite. Existem cerimônias feitas à noite, claro, mas sua influência é sentida profundamente na vida cotidiana, e isso afetou minhas ideias enquanto eu me preparava para a próxima rodada de shows.

Posso muito bem estar idealizando parte do que vi e testemunhei, adaptando alguns aspectos para resolver e trabalhar meus próprios problemas e gargalos criativos. Mas, de alguma forma, imagino que não haja nenhum problema nisso.

Em vez de usar um show discreto de abertura, convidei Margareth Menezes: uma cantora brasileira de – surpresa! – Salvador, na Bahia, que cantaria algumas de suas próprias músicas com a minha banda e também faria as harmonias nas minhas canções. Algumas das suas músicas tinham letras em iorubá e faziam referências explícitas aos deuses e deusas do candomblé, então acabamos formando uma grande família feliz. Margareth se saiu muito bem – talvez até demais, na verdade. Ela roubou o show algumas noites. Vivendo e aprendendo.

Nadei contra a corrente nessa turnê. Tocamos praticamente só material novo, em vez de intercalar com velhos sucessos, e acho que paguei um preço por isso. Por mais empolgantes que os shows fossem, e que até os norte-americanos dançassem com nossas músicas, acabei perdendo grande parte do meu público, que achou que eu havia “mudado de estilo”. Essa foi outra lição que aprendi no palco. Certa vez, tocamos em um festival de música ao ar livre na Europa, e minha banda latina foi encaixada entre Pearl Jam e Soundgarden. Duas bandas excelentes, mas eu não teria como me sentir mais deslocado.

Em seguida, montei uma turnê que misturava uma banda composta de músicos de funk, como George Porter Jr. (baixista dos Meters), com alguns dos músicos latinos de *Rei Momo*. Agora, nós poderíamos tocar algumas músicas do Talking Heads também, algumas das quais nem nós mesmos conseguíamos tocar ao vivo antes. Minha intenção era criar uma conexão explícita entre as levadas latinas e o funk de Nova Orleans. Eu havia começado a preparar alguns sets acústicos curtos com uma bateria eletrônica. Minha ideia era dar início ao show assim, sozinho no palco, e revelar a banda completa no alto do palco ao deixar as cortinas caírem de repente.

Depois disso, decidi voltar ao minimalismo. Gravei e fiz uma turnê com

um quarteto que enfatizava nossas levadas. Tínhamos um baterista, Todd Turkisher, um baixista, Paul Socolow, e um percussionista, Mauro Refosco – mas sem nenhum tecladista ou segundo guitarrista, como em geral se vê ou se ouve em uma típica banda de rock. Eu havia escrito músicas mais pessoais, que se encaixavam melhor em uma banda menor. Não havia muita dança, e pelo que me lembro voltei a usar preto. Os últimos discos haviam sido gravados antes de suas músicas serem tocadas ao vivo, então, desta vez eu quis voltar às minhas origens. Tocamos em lugares pequenos e desconhecidos (e outros não tão desconhecidos assim) para experimentar o material. A ideia era afinar a banda para chegar a um conjunto bem entrosado ao vivo e depois basicamente gravar o disco ao vivo no estúdio. E deu certo, mas apenas parcialmente. Percebi discrepâncias e problemas musicais no estúdio que eu não havia notado em meio ao calor e à paixão das performances ao vivo, então ainda foi necessário fazer novos ajustes.

Àquela altura, eu já havia descoberto os grandes clássicos. Nunca perdi o gosto que tinha durante o colégio de tocar músicas de outras pessoas no meu quarto e, pouco a pouco, depois de passar por vários songbooks, fui agregando novos acordes e uma maior apreciação pelas melodias a tudo o que eu já conhecia. *Stardust*, de Willie Nelson, me serviu de inspiração, bem como o soul da Filadélfia, a bossa nova e as músicas dos meus cantores e compositores brasileiros favoritos. Mas eu nunca havia tocado nada disso em público. Era delicioso senti-las na minha língua, mas eu não conseguia fazê-las funcionar direito. Eu não havia crescido ouvindo aquelas músicas, mas desenvolvi um gosto por belas melodias e harmonias – harmonias nas sequências de notas dos acordes, e não apenas na voz de um cantor de apoio. A beleza era uma revelação, e essas canções não tinham nenhum pudor de ser lindas, algo não muito bem aceito no mundo dos músicos e artistas da cena downtown. Qualquer trabalho bonito em termos de som ou visual seria visto por essas pessoas como algo frívolo, superficial e, consequentemente, muito suspeito – suspeito até em um nível moral, como acabei descobrindo. O barulho, para eles, era profundo; mas a beleza era superficial.

Bom, por um tempo, suspeitei de que o mundo em geral não compartilhava desse ponto de vista. Por volta de 1988, quando comecei a compilar algumas das minhas músicas favoritas de compositores brasileiros, reparei que embora muitas de suas músicas tivessem harmonias ricas e complexas e fossem, sim, lindas, elas com certeza não eram superficiais. Alguns desses cantores e compositores foram presos ou exilados por suas músicas “meramente bonitas”, então comecei a entender que visões profundas e radicais e a beleza não são mutuamente excludentes. Claro, a bossa nova havia se tornado uma commodity em todos os bares de segunda que tentavam parecer requintados, mas as músicas em si eram inovadoras e radicais à sua própria maneira.

Tempos depois, gerações mais novas de compositores brasileiros assimilaram as influências do pop norte-americano e europeu, mas não sentiram a necessidade de criar algo feio para serem levados a sério. Com esse meu novo gosto pela arte da produção musical, senti a vontade de criar músicas que me fizessem sentir assim. Cantar músicas dos outros no chuveiro já não me bastava mais.

Inspirado nesses clássicos que eu vinha ouvindo e em alguns álbuns de Caetano Veloso, compus músicas que esvaziavam o centro do espectro sonoro da instrumentação típica de uma banda pop. Deixei a orquestração (instrumentos de corda e às vezes de sopro) cumprir o trabalho harmônico em geral realizado por guitarras e teclados, e voltei a usar baterias e muita percussão, o que resultou em levadas fortes, evitando assim tendências que poderiam ser associadas a uma bela melodia e a baladas tradicionais. Como guitarras e teclados são próximos à extensão de som da voz humana, limitar seu uso abriu um belo espaço para os vocais, e eu estava adorando explorá-lo.

No começo, eu às vezes subia ao palco e logo começava a cantar em uma aflita tentativa de comunicação, mas acabei descobrindo que cantar era um prazer físico e emocional. O canto é uma coisa sensual, um prazer puro, que não diminui em nada as emoções expressadas – mesmo quando elas são melancólicas. A música é capaz disso; é possível ter prazer em cantar algo triste. O público, da mesma maneira, pode dançar ouvindo uma história trágica. Isso acontece o tempo todo. De alguma forma, minha técnica vocal havia se aprimorado, ou talvez só chegado a um ponto diferente, e percebi que, embora ainda pudesse soltar meus gritos angustiados, eu não estava mais interessado em compor nada assim. Meu corpo e o prazer físico e emocional que eu vinha tirando do ato de cantar passaram a me conduzir quanto ao que compor.

Montei um grupo que me ajudou a expressar isso: uma seção rítmica e um sexteto de cordas. Saímos em turnê, e deu muito certo. Nós conseguíamos tocar árias de óperas, músicas do Talking Heads, covers de outros artistas e até uma versão estendida de uma faixa de house music. Não era um grande espetáculo, mas o grupo tinha um som lindo, que era o objetivo, no final das contas.

Até certo ponto, deixei o orçamento da turnê ditar o molde da performance. Eu sabia qual era o tamanho dos lugares onde iríamos tocar, então pude calcular qual seria o nosso lucro. Levar ou não todos aqueles músicos comigo naquele ponto da minha carreira (eu não estava lotando casas de shows tão grandes quanto na turnê de *Stop Making Sense*) era uma questão financeira, mas fiquei feliz de ter esse tipo de restrição. Não abri mão totalmente da parte visual. Eu queria usar roupas que nos unissem no palco, para não ficarmos

parecendo um bando desorganizado demais, mas nosso orçamento era limitado. Primeiro, encomendei macacões para todos, feitos com base em um que eu havia comprado numa loja. Mas eles não caíram tão bem em todos como eu esperava; ficaram parecendo pijamas.

Um compreensível motim estético ameaçou começar. Trocamos para roupas da marca Dickies – trajes de trabalho com calças e camisas combinando, de tons marrom ou azul ou cinza. Esse figurino lembrava um pouco os macacões originalmente planejados, mas agora com um quê de uniforme de trabalho. Algumas peças passaram por certas modificações (as camisas ganharam ajustes para acentuar a silhueta das garotas, por exemplo), mas em geral usamos tudo do jeito que veio da loja. Quase sempre, eu ficava parecendo um entregador da UPS, mas achei isso elegante a seu modo.[N]

O público às vezes ficava sentado, só ouvindo em silêncio, mas até o fim do show todos já estavam de pé e dançando. Era o melhor dos dois mundos. Eu já havia me soltado no palco àquela altura, e comecei a conversar mais com a plateia, em vez de apenas dizer os nomes das músicas e soltar um rápido “muito obrigado” depois. Muitas vezes – e isso nunca deixou de nos surpreender – o público parava a apresentação no meio desses shows com uma longa salva de palmas. Geralmente de pé. Às vezes, isso acontecia logo após uma ou duas músicas mais ou menos conhecidas e que realmente mostravam do que aquele grupo era capaz, mas eu sentia que as pessoas não estavam aplaudindo nenhuma canção específica. Elas só percebiam que estavam felizes e realmente gostando muito do que estavam vendo, e queriam nos mostrar isso. Às vezes, eu achava até que, de um jeito curioso, a plateia estava aplaudindo a si mesma. Algumas pessoas também podiam estar um pouco nostálgicas, aplaudindo nosso legado comum enquanto artistas e

público. Muitos se esquecem de que parte da performance de um artista é a sua própria história – ou a falta dela. Você toca contra o que a plateia conhece ou espera. Isso parece ser válido para todos os tipos de artistas; há toda uma bagagem intangível que é trazida para um show. A plateia também não era só de velhos fãs do Talking Heads. Havia uma boa porcentagem de pessoas mais jovens, o que foi ótimo. Talvez vender ingressos a preços mais populares tenha ajudado.

Em 2008, fiz uma turnê que, em certos sentidos, remontava à extravagância dos tempos de *Stop Making Sense*. Eu havia trabalhado em colaboração com Brian Eno em um disco, que tinha um tom mais folk/gospel eletrônico do que a intensa agitação de *Remain In Light*. Eu percebi que, para apresentar esse tipo de música ao vivo, precisaria de uma banda similar à daquela turnê de mais de vinte anos atrás – com vários vocais, teclados, baixos, baterias e percussão. Para nossa conveniência, com essa banda também seria possível tocar algumas músicas nas quais nós dois havíamos trabalhado juntos, com o Talking Heads e em outros projetos.

Mais uma vez, tive que pensar em que tipo de show poderia ser feito dado o orçamento disponível. Eu queria montar algo visual e teatral de novo, já que não teríamos mais complexos arranjos de cordas para impressionar o público. Só ficar tocando, parado no palco, não bastaria com esse tipo de figurino – mas o que mais seria possível? Vários artistas hoje usam modernas telas de projeção e técnicas similares para criar a impressão de algo “maior” no palco. Já assisti a alguns desses shows. Vi um show do Super Furry Animals no qual as imagens estavam em total sincronia com as músicas durante a apresentação inteira. Foi muito impressionante. Já vi fotos de shows do U2 e outras apresentações em arenas; essas bandas usam telas imensas e tecnologia de ponta. Elas contratam equipes de criação para produzir os vídeos. Eu não tinha como competir com isso. Esse tipo de coisa custa uma fortuna, e o resultado do trabalho para essas bandas era provavelmente melhor ou pelo menos tão bom quanto qualquer coisa que eu pudesse preparar. E, de um jeito ou de outro, isso já havia sido feito antes.

Então assisti a um show de Sufjan Stevens (cujo tema era a via expressa Brooklyn-Queens) na Brooklyn Academy of Music. Ele tinha dançarinas que faziam movimentos simples e repetitivos com bambolês ou coisas do tipo.[O] O resultado foi charmoso e eficiente, emocionante até, algo simples que quase qualquer um poderia fazer. Então pensei comigo mesmo: “Meus shows nunca tiveram dançarinos. Por que não?”.

Pensei em levar um pouco mais longe essa ideia de Sufjan, que tinha um milhão de outras coisas acontecendo durante seu show, como filmes e mudanças de figurino. Planejei junto com meu agente um orçamento. Ao longo dos anos, eu havia aprendido que era possível estimar o rendimento de uma turnê com base no tamanho dos lugares onde iríamos tocar, e assim prever se o custo com os cantores, dançarinos, coreógrafos e do transporte de todo esse esquema junto com a banda seria viável. E, neste caso, era. O dinheiro e os orçamentos são fatores tão determinantes para a música e os shows quanto qualquer outro, mas isso fica para outro capítulo.

Para os elementos de dança, decidi chamar coreógrafos “alternativos” em vez daqueles que em geral trabalham com clipes, shows de R&B ou musicais da Broadway. O vocabulário da dança nesses shows é enfático, cheio de energia e empolgante, mas todo mundo já viu esse tipo de coisa antes, então por que perder tempo com isso? Pensei em dispersar os riscos criativos para aumentar as minhas chances de sucesso, então chamei quatro coreógrafas – Noémie Lafrance, Annie-B Parson e a dupla Sonya Robbins e Layla Childs – em vez de pedir para que apenas uma delas cuidasse do show inteiro. Dessa forma, se a contribuição de uma delas por algum motivo não funcionasse, ainda haveria outras para compensar. (Por sorte, isso nem foi preciso.) Nesse mesmo sentido, sugeri que cada coreógrafa a princípio pegasse só duas músicas para trabalhar. (Mas elas acabaram fazendo bem mais do que as seis músicas propostas.) Preparei uma proposta de *setlist* e deixei à escolha delas pensar no que fazer. Todas já haviam trabalhado com dançarinos não profissionais antes, e muitas vezes incorporado passos que vinham das mais diversas fontes de inspiração ao seu trabalho – passos que não tinham nenhuma base no balé ou em outros estilos típicos de dança moderna. Isso era

importante para mim também; eu não queria ver mundos em colisão no palco. Vejo a dança como algo que qualquer um pode fazer, mesmo sabendo que os dançarinos inevitavelmente teriam algumas habilidades especiais, como todos nós temos.

A coreógrafa Noémie Lafrance havia feito recentemente um clipe com a Feist que teve muito sucesso. Elas praticamente usaram apenas dançarinos não profissionais, e, por mais que eu não precisasse que meus artistas fossem necessariamente amadores, também não queria que eles se parecessem demais com dançarinos profissionais. Eu queria que eles se misturassem ao resto de nós. Noémie também já havia trabalhado bastante com cenários específicos, como piscinas e escadas, então eu sabia que ela acharia interessante levar a dança a novos espaços – como a um show de música pop. Annie-B Parson era uma velha conhecida minha. Sou um grande fã de sua companhia de dança, a Big Dance Theater, e ela trabalhou com músicos como Cynthia Hopkins, então me pareceu uma escolha perfeita também. Sonya Robbins e Layla Childs são uma dupla de dançarinas e coreógrafas cujo trabalho eu havia conhecido por um vídeo em uma galeria de arte. Nesse vídeo, elas usavam roupas normais com cores primárias combinando e faziam sobretudo passos bem simples em sincronia. Às vezes, elas desciam uma vala rolando ou subiam em pedras. Achei aquilo engraçado e muito bonito. Eu não sabia se elas já haviam coreografado um "show" assim antes, então elas foram minha maior aposta.

Meu orçamento permitia contratar três dançarinos e três cantores além dos integrantes da banda, com alguns dos quais eu havia trabalhado em duas turnês anteriores: Graham Hawthorne, na bateria, Mauro Refosco, na percussão, e Paul Frazier no baixo. Mark De Gli Antoni veio para assumir os teclados. (Ele era novo no grupo, mas já tínhamos tocado juntos quando ele estava na banda Soul Coughing.) Foi fácil escolher os cantores: pessoas com quem eu já havia cruzado ou trabalhado antes. Avisei a todos que eles precisariam "se mexer um pouco". Usei essas palavras em vez de "dançar" porque não queria passar a ninguém a ideia intimidante de que eles poderiam ter que dançar jazz como em algum espetáculo da Broadway. Para encontrar os dançarinos certos, as coreógrafas entraram em contato com dançarinos e artistas que conheciam pessoalmente. Nem nos demos ao trabalho de postar nenhum anúncio, porque acabaríamos recebendo uma enxurrada de pessoas fora do nosso perfil. Ainda assim, cinquenta pessoas apareceram para fazer o teste de dança.

Tivemos dois dias para escolher apenas três. Foi cruel, mas divertido também. Decidimos pedir aos dançarinos para fazer três tipos de coisas: exercícios nos quais teriam que inventar seus próprios passos, coreografias

curtas cujos passos eles precisariam memorizar e sessões nas quais receberiam dicas e sugestões sobre como aprimorar o que já haviam feito. Noémie começou com um exercício do qual me lembro até hoje, que tinha quatro regras simples:

1. Improvisar dançando ao som da música e inventar uma sequência de oito tempos. (Na dança, uma *sequência* é uma série curta de movimentos que pode ser repetida.)
2. Quando gostar de uma sequência, repita-a.
3. Quando vir alguém com uma sequência mais forte, copie-a.
4. Quando todos estiverem repetindo uma mesma sequência, o exercício acaba.

Foi como assistir a uma evolução acelerada, ou uma nova forma de vida surgindo a partir do nada. No começo, a sala estava um caos total, com corpos se remexendo por toda parte. Depois, algumas pessoas escolheram suas sequências, e quase que imediatamente um grupo de dançarinos passou a adotar a mesma sequência. O processo de cópia já havia começado, ainda que em uma área só. Esse grupo de cópias começou a se expandir, a viralizar, e enquanto isso surgiu outro grupo em um canto diferente da sala. Um cresceu mais rápido do que o outro, e em quatro minutos a sala toda já estava tomada por pessoas dançando em perfeita sincronia. Inacreditável! Esse processo revolucionário levou só quatro minutos para acontecer, para que a sequência mais “forte” (uma palavra infeliz, talvez) dominasse as outras. Foi uma das performances de dança mais fantásticas que eu já tinha visto. Uma pena que tivesse sido tudo tão rápido e que seria preciso conhecer as regras para apreciar o quanto um algoritmo tão simples podia produzir uma unidade com base no caos.

Após esse vigoroso experimento atlético, os dançarinos pararam para descansar enquanto discutíamos nossas impressões. Ouvi um som estranho e bastante alto, como uma brisa, soprando e pulsando. Eu não sabia o que era aquilo, mas era algo que parecia estar vindo de toda parte e de lugar nenhum ao mesmo tempo. Era um som diferente de tudo o que eu já havia ouvido. Percebi que aquele era o som de cinquenta pessoas recuperando o fôlego, puxando e soprando o ar, em uma sala fechada, e que foi desaparecendo pouco a pouco. Para mim, aquilo fez parte da performance também.

Com base no que aprendi na turnê de *Rei Momo*, decidi voltar às roupas brancas. Com isso, os movimentos dos dançarinos se destacariam em contraste com os músicos, as plataformas e os equipamentos. No entanto, como na grande turnê latina, senti uma faceta espiritualizada nas novas músicas que vínhamos tocando e em várias das mais antigas, então o branco

também seria uma referência a elementos gospel e de templos e mesquitas.[P]

Ensaiamos durante um mês. Nas três primeiras semanas, a banda e os cantores ensaiaram as músicas em uma sala, enquanto os dançarinos e as coreógrafas trabalhavam em outra sala dois andares abaixo. Eu ficava passando entre uma e outra. Na quarta semana, juntamos os dançarinos e os músicos. Em seguida, fizemos o que se chama de “tocar fora de casa”: uma série de shows em cidades menores para afinar as coisas, onde ninguém da imprensa veria o que estávamos fazendo. Nosso primeiro show foi em Easton, uma cidadezinha de passado industrial na Pensilvânia, em um belíssimo teatro antigo reformado. Percebemos alguns problemas, mas a grande surpresa foi que a plateia – longe de ser uma plateia interessada em dança contemporânea – adorou o show. Bom, as pessoas não foram à loucura, mas não estranharam a parte da dança. Iria dar tudo certo.

E ficou ainda melhor. Percebi que os dançarinos e os cantores que às vezes se juntavam a eles aumentavam o nível de energia do show inteiro. Eu também me juntava a eles quando podia, o que era fantástico para mim, mas minha interação era limitada pelo fato de eu estar cantando e tocando guitarra. Ainda assim, todos eles se tornaram parte do show, e não um segmento isolado. Ao longo da turnê, levamos essa ideia ainda mais longe: alguns dos dançarinos cantavam, outros tocavam guitarra, e por fim acabamos criando momentos que rompiam os limites que separavam dançarinos, cantores e músicos. Quase como um mundo ideal em um microcosmo.

Já a parte de tocar fora de casa não funcionou. Essa forma de preparar um show foi transformada por completo pela invenção das câmeras de celular e do YouTube. Poucos minutos após os shows, alguém já anunciava que certas músicas estavam aparecendo na internet. Antes, os artistas podiam pelo menos tentar conter as fotos amadoras e em especial o uso de câmeras de vídeo, mas agora essa ideia soa simplesmente ridícula – não há o que fazer. Ainda assim, restava um lado positivo: as pessoas haviam gostado do nosso show e isso funcionava como publicidade grátis. Esse fenômeno que supostamente deveríamos estar combatendo na verdade era algo a ser incentivado. As pessoas estavam divulgando nosso trabalho e sem custo algum. Passei a anunciar no início dos shows que todos poderiam tirar fotos à vontade, mas sugeri que seria melhor que só fossem postados os vídeos ou fotos em que tivéssemos saído bem.

Conversei com os dançarinos e as coreógrafas quando o show começou a se consolidar, e todos concordamos que a dança contemporânea, um segmento rarefeito e com um público na maioria das vezes bem pequeno, era sim acessível até certo ponto ao público geral, como esse show comprovava. Não eram os movimentos ou a coreografia em si o que impedia o crescimento desse público, mas sim seu contexto. Como seria recebido aquele mesmo tipo de coreografia em uma casa específica para shows de dança, mas sem uma banda de pop tocando ao vivo? Aquelas pessoas de Easton, na Pensilvânia, nunca pagariam para ver isso. A maneira como as pessoas enxergam as coisas e as expectativas que elas têm de uma performance, ou qualquer outra forma de arte na verdade, é completamente determinada pelo espaço onde ela acontece. A poesia tem um mercado restrito, mas com uma batida de fundo ela se transforma em rap, que é algo muito popular. Tudo bem, não é exatamente a mesma coisa, mas dá para se ter uma ideia. Certa vez, assisti a uma peça de teatro que usava muita música; como uma peça em si, aquilo não era grande coisa, mas eu disse ao produtor: “Se você assistir pensando que é a encenação de um show, o resultado é fantástico”.

Não é como se fosse possível manipular os elementos de música, artes

plásticas, dança ou texto como as peças em um jogo de Tetris até cada forma de arte se encaixar em seu devido lugar. No entanto, isso pelo menos sugere que trabalhar melhor os contextos não é uma má ideia.

Percebi também que existiam várias formas não reconhecidas de teatro sendo usadas por toda parte. Nossas vidas são cheias de performances tão integradas ao nosso cotidiano que suas facetas artificiais e performáticas se tornaram imperceptíveis. Apresentações de PowerPoint são uma forma de teatro, uma espécie de stand-up ampliado. Na maioria das vezes, esse é um gênero chato e tedioso, e o público é sujeitado tanto a material bom quanto ruim. Não reconhecer essas espécies de performance implica presumir que qualquer um poderia e deveria tentar a sorte nelas. Ninguém espera que qualquer um que simplesmente saiba cantar suba em um palco, então por que esperar que qualquer um com um laptop seja competente nesse novo gênero? Artistas se esforçam mais.

Nos discursos políticos – e acho que não há dúvidas de que esse seja mesmo um tipo de performance –, o cabelo, as roupas e os gestos são todos cuidadosamente pensados. Bush filho tinha uma equipe só para preparar o plano de fundo nos lugares onde ele iria aparecer, sendo a faixa de MISSÃO CUMPRIDA a bordo de um porta-aviões em 2003 seu exemplo mais conhecido de preparação de cenário. O mesmo vale para todos os tipos de declarações públicas: é tudo *show biz*, e isso não é uma crítica. Minha expressão favorita para um novo tipo de performance é “teatro de segurança”. Nesse gênero, o público apenas assiste, enquanto inspeções e revistas ritualizadas criam a ilusão de segurança. Essa é uma forma que se difundiu após os atentados de 11 de setembro, e até as próprias agências governamentais que participam desse tipo de atividade admitem, ainda que extraoficialmente, que tudo isso é de fato uma espécie de teatro.

A performance é efêmera. Alguns dos meus próprios shows foram filmados ou exibidos na tevê, e por isso foram vistos por pessoas que nunca acompanharam as performances originais, o que é ótimo, mas na maioria das vezes um show é o tipo de coisa que você precisa ver ao vivo. Isso faz parte da diversão; ver algo que acontece na sua frente e que acaba algumas horas depois. Não há como apertar um botão para repetir nada. Em cem anos, tudo não passará de uma distante memória, quando muito.

Há algo de especial na natureza comunal de uma plateia presente em uma performance ao vivo, nas experiências compartilhadas com outros corpos em uma sala onde todos estão vivenciando a mesma coisa, que não se compara à música ouvida em fones de ouvido. Muitas vezes, o simples fato de uma imensa multidão de fãs estar reunida em um lugar define uma experiência tanto quanto o que quer que eles estejam ali para ver. É um evento social, a

afirmação de uma comunidade, e mostra também, em certo sentido, a entrega de um indivíduo isolado à sensação de pertencer a uma tribo maior. Vários artistas produzem suas músicas influenciados por esse aspecto social da performance; o que nós criamos se baseia, em partes, no que a experiência ao vivo daquilo pode vir a ser. E a experiência da performance para as pessoas no palco traz a mesma empolgação que para a plateia, então sempre trabalhamos ansiosos, na esperança de criar um momento tanto para nós mesmos quanto para o público – é uma via de mão dupla. Adoro cantar as músicas que compus, em especial nas minhas performances mais recentes, e parte do que me motiva a sair de casa para tocá-las ao vivo é a chance de reviver essa experiência. O biólogo evolucionista Richard Prum sugere que as aves não cantam apenas para atrair parceiros ou delimitar território; elas às vezes cantam só por prazer mesmo. Como elas, eu adoro viver essa experiência e busco oportunidades para repeti-la. Não quero que ela aconteça só uma vez, no estúdio de gravação, e depois seja arquivada, como uma memória. Quero revivê-la, como é possível fazer no palco, várias e várias vezes. Chega a ser fantástico e surpreendente ver o quanto essa catarse pode ser revivida tantas vezes e com tanta fidelidade.

Há claramente um prazer narcisista em subir ao palco, em ser o centro das atenções. (Por mais que alguns de nós cantem até quando não há público.) Nas performances musicais, é possível sentir que a pessoa no palco está se divertindo, mesmo quando canta sobre uma separação ou um momento difícil. Para um ator, isso seria impensável, pois destruiria a ilusão da cena, mas com a música é possível ter o melhor dos dois mundos. Como cantor, você pode ser transparente e se revelar ali no palco, sendo ao mesmo tempo a pessoa cuja história é contada na música. São poucos os outros tipos de performance que permitem isso.

* Sigla em inglês para *White, Anglo-Saxon and Protestant* (Branco, Anglo-Saxão e Protestante). (N.T.)

CAPÍTULO TRÊS

Como a tecnologia molda a música

Parte um: analógica

A primeira gravação sonora foi feita em 1878. Desde então, a música vem sendo amplificada, transmitida, convertida em *bits*, captada por microfones e gravada, e as tecnologias por trás dessas inovações transformaram a natureza do que é criado. Assim como a fotografia mudou o modo como enxergamos o mundo, a tecnologia de gravação alterou a maneira como o ouvimos. Antes de a musica gravada ser algo comum, a música era, para a maioria das pessoas, algo que se *fazia*. Muitos tinham pianos em casa, cantavam em cerimônias religiosas ou assistiam a apresentações ao vivo. Todas essas experiências eram efêmeras – nada de permanente, nada que restasse a não ser a memória (sua ou de seus amigos) do que você ouviu e sentiu. Sua lembrança poderia muito bem ser falha, ou influenciada por fatores externos à música. Um amigo poderia ter dito que a orquestra ou a banda era uma droga e, com um pouco de pressão social, afetado sua memória da experiência. Vários fatores contribuem para tornar a experiência da música ao vivo um fenômeno nada objetivo. A música não era algo concreto. E continua não sendo.

Como disse o editor de som e diretor de cinema Walter Murch, "a música era a principal metáfora poética para *algo que não pode ser preservado*".[1] Alguns dizem que essa efemeridade ajuda a atrair nossa atenção. Ou seja, que ouvimos algo mais atentamente quando sabemos que temos uma única chance, uma oportunidade fugidia de aproveitar esse momento – e, como resultado, nosso prazer com essa experiência se intensifica. Imagine, como fez o compositor Milton Babbitt, que você só pudesse aproveitar um livro indo a uma sessão de leitura, ou lendo numa tela em que o texto desaparecesse após um breve instante. Acredito que se essa fosse mesmo a forma como consumimos literatura, os escritores (e os leitores) se esforçariam mais para reter atenção. Eles evitariam trechos complicados demais e se empenhariam em criar uma experiência memorável. A música não ganhou mais sofisticação em suas composições quando começou a ser gravada, mas eu diria que alcançou texturas mais complexas. Talvez a literatura escrita também tenha se transformado com sua popularização – e evoluído para se tornar mais densa (com mais ênfase na ambientação, virtuosidade técnica e complexidade intelectual em vez de apenas contar uma história).

A gravação está longe de funcionar como um espelho acústico objetivo, mas se apresenta como uma espécie de mágica – uma representação perfeitamente fiel e imparcial de um ato sonoro ocorrido no mundo real. Esse

processo alega captar exatamente o que ouvimos, embora nossa audição não seja imparcial ou objetiva. Uma gravação pode também ser reproduzida. Portanto, para seus entusiastas, trata-se de um espelho capaz de mostrar como você estava num determinado momento, eternamente, repetidas vezes. Bizarro. No entanto, essas pretensões não apenas se baseiam em pressupostos falhos, como também são falsas.

Os primeiros fonógrafos de cilindro Edison não eram muito confiáveis, e a qualidade de gravação não era grande coisa. Edison nunca sugeriu que fossem usados para gravar música. Na verdade, eles foram criados como aparelhos de ditado, algo capaz de registrar os grandes discursos da época, por exemplo. O *The New York Times* conjecturou que poderíamos vir a colecionar discursos: "Tendo ou não uma adega de vinhos, todo homem que quiser ser visto como alguém de bom gosto com certeza terá um bem cuidado depósito de discursos".[2] *Por favor, experimente este belo Bernard Shaw ou um raro Kaiser Guilherme II aqui.*

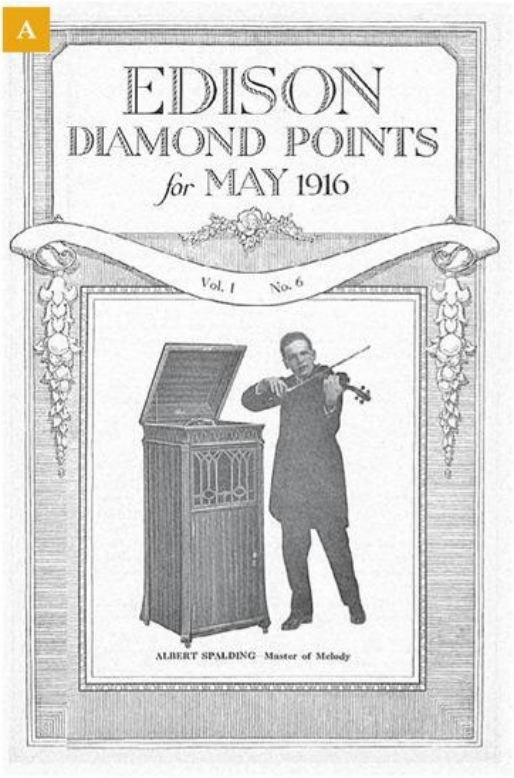
Essas máquinas eram totalmente mecânicas. Não era usado nenhum elemento elétrico no processo de gravação ou reprodução, então elas não ofereciam um som muito alto comparado ao que temos hoje. Para imprimir o som na cera do cilindro, a voz ou o instrumento sendo gravado precisava chegar o mais perto possível da ponta mais larga da trompa – um grande cone que canalizava o som pelo diafragma até a agulha de gravação. As ondas sonoras eram concentradas e a vibração do diafragma movia a agulha, criando um sulco em um cilindro giratório de cera. A reprodução era apenas o processo inverso. Chega a ser incrível pensar que esse aparelho funcionava mesmo. Como Murch observou, os gregos ou romanos da Antiguidade poderiam muito bem tê-lo inventado; a tecnologia não estava além do alcance deles. Por tudo que sabemos daquela época, alguém até poderia ter inventado algo similar e desistido da ideia. É estranho como a tecnologia e as invenções surgem e desaparecem ou se disseminam por diversos motivos que não têm qualquer relação com os tipos de técnica, materiais ou tecnologias disponíveis em determinada época. O progresso tecnológico, se é que se pode usar esse termo, é cheio de becos sem saída – caminhos não trilhados que poderiam ter nos levado a sabe-se lá qual futuro alternativo. Ou talvez essas trilhas sinuosas, com suas trajetórias secretas, inevitavelmente convergiriam e acabariam nos levando exatamente aonde estamos.

Como a produção em massa dos cilindros de cera que continham as gravações era inviável, fazer várias "cópias" desses primeiros registros era um processo enlouquecedor. Para "reproduzir em massa" uma gravação, era preciso montar uma série de gravadores o mais próximo possível do cantor, banda ou músico – em outras palavras, o número de cópias se limitava à

quantidade de aparelhos e cilindros de gravação disponíveis. Para fazer outra leva, seria preciso pegar novos cilindros virgens e fazer a banda tocar a mesma música de novo, e assim por diante. Era necessário realizar uma nova performance para cada leva de gravações. Ou seja, um modelo de negócio não muito promissor.

Edison deixou seu aparato de lado por mais de uma década, mas acabou voltando a mexer nele, talvez pressionado pela Victor Talking Machine Company, que havia desenvolvido as gravações em discos. Ele logo percebeu que havia feito um grande avanço. Em 1915, quando apresentou sua nova versão de um aparato capaz de gravar sons em discos, Edison se convenceu de que ali, finalmente, obtivera uma reprodução precisa do orador ou cantor gravado. A ideia do anjo registrador, do espelho acústico, havia se tornado realidade. Bom, hoje, ao ouvir esses registros, podemos pensar que ele estava um pouco iludido com a qualidade do seu aparelho, mas parecia acreditar muito naquele conceito e conseguiu convencer outras pessoas também. Edison era um inventor brilhante, um grande engenheiro, mas também um vendedor de primeira e, às vezes, um homem de negócios implacável. (Ele não foi realmente o "inventor" da lâmpada elétrica – ela já havia sido desenvolvida antes por Joseph Swan, na Inglaterra –, ainda que de fato tenha concluído que o tungstênio serviria como um filamento mais durável para o dispositivo.) Desse modo, ele quase sempre conseguia comercializar e promover seus produtos muito bem, o que certamente tem seu mérito.

Os novos fonógrafos Diamond Disc foram divulgados por Edison com o que ele chamava de *Tone Tests*. Um vídeo promocional feito por ele, *The voice of the violin* [A voz do violino] (por mais estranho que seja para algo que promovia um gravador de som, o filme era mudo), ajudou a divulgar esses testes. Edison estava tentando divulgar e vender mais seu "som" do que qualquer artista específico. Inicialmente, os discos não traziam nem os nomes dos artistas, mas sempre havia uma foto imensa do próprio Edison.[A] Ele também passou a promover Festas de Mudança de Humor (!) nas quais demonstrava o impacto emocional (positivo, naturalmente) e o poder da música gravada. (Acho que eles nunca tocariam músicas do Nine Inch Nails ou do Insane Clown Posse nessas festas.) Por fim, o Diamond Disc usava tecnologia proprietária; os discos Edison não podiam ser tocados nos aparelhos Victor, e vice-versa. Ao que parece, não avançamos muito nesse aspecto – Kindles, iPads, Pro Tools, MS Office –, a lista dessa insanidade proprietária é interminável. Em certa medida, é reconfortante saber que esse absurdo vem de longe.



Os testes em si eram demonstrações públicas nas quais um cantor famoso subia no palco ao lado de um aparelho Diamond Disc contendo uma gravação daquele mesmo artista, cantando a mesma música. As luzes do palco eram apagadas. A plateia então ouvia alternadamente o som do disco e o do cantor ao vivo, e precisava adivinhar qual era qual. Funcionava – o público não conseguia discernir a diferença. Ou pelo menos é o que a história conta. Os *Tone Tests* saíram em turnê pelo país, como um show itinerante ou uma versão pioneira dos infomerciais de hoje, surpreendendo e cativando o público.

É interessante pensar em como isso sequer era possível. Quem se lembra dos comerciais das fitas Memorex que diziam “Isso é real ou é Memorex?”? Esses primeiros gravadores tinham uma capacidade muito limitada em termos de frequência e variação dinâmica; como alguém poderia não perceber a diferença? Bom, primeiro, porque ao que parece havia um pequeno truque de palco. Os cantores eram instruídos a tentar cantar como a gravação, com um tom um pouco mais alto e em uma faixa limitada de volume. Essa era uma técnica cujo domínio exigia muita prática. (É impossível não se intrigar com como o público caía nessa.)

O sociólogo H. Stith Bennett sugere que, ao longo do tempo, desenvolvemos o que ele chama de “consciência de gravação”, ou seja, que internalizamos a maneira como ouvimos o mundo com base na qualidade das gravações que conhecemos.[3] Ele afirma que a parte do nosso cérebro que

gerencia a audição age como um filtro e, por já termos ouvido muitos sons gravados, simplesmente não ouvimos nada fora desse molde so-noro. Segundo Bennett, a gravação se torna o *urtext*, uma reprodução que parece mais exata que a própria original. Ele indica que esse processo pode ter nos levado a ouvir música com mais atenção. Por extensão, podemos inferir que todos os tipos de mídia, e não apenas as gravações, moldam a forma como vemos e ouvimos o mundo real; e não restam mais muitas dúvidas de que nosso cérebro pode limitar (e, de fato, muitas vezes limita) nosso escopo de assimilação a ponto de não registrar coisas que acontecem bem diante dos nossos olhos.

Em um experimento famoso conduzido por Christopher Chabris e Daniel Simons, os participantes foram instruídos a contar o número de passes feitos por um grupo de jogadores de basquete em um vídeo. Lá pela metade do processo, um homem fantasiado de gorila passa correndo pelo meio da tela batendo as mãos no peito. Em seguida, ao serem questionados se haviam visto ou ouvido qualquer coisa estranha, mais da metade das pessoas afirmou não ter visto o gorila. Essas pessoas não estavam mentindo; o gorila simplesmente nunca apareceu para elas. As coisas podem afetar nossos sentidos, mas ainda assim não serem registradas pelo cérebro. Nossos filtros internos são muito mais poderosos do que imaginamos. *Sir* Arthur Conan Doyle acreditava piamente que certas fotos, que para nós hoje parecem claramente falsas, mostravam fadas reais registradas em filme. Ele acreditou até o fim da vida que a fotografia abaixo era real.[B]

Portanto, a percepção dos olhos (e ouvidos) da nossa mente é algo verdadeiramente variável. O que uma pessoa ouve e vê não é necessariamente o que será assimilado por outra. Nossos próprios órgãos sensoriais e, por

consequência, até mesmo nossa interpretação de dados e leitura de instrumentos, são altamente subjetivos.

Edison estava convencido de que os seus aparelhos ofereciam o que ele chamava de “recriações” de performances reais, e não apenas gravações delas. Existe uma diferença? Edison achava que sim. Ele acreditava que a natureza mecânica de suas gravações – perdão, recriações – era de certo modo mais verdadeira que as versões oferecidas pelos aparelhos Victor que usavam microfones e amplificação e, segundo ele, davam uma inevitável “cor” ao som. Edison insistia em dizer que suas gravações, nas quais o som não passava por fios, eram incolores e, por isso mesmo, mais fidedignas. Eu diria que as duas opções são verdadeiras; ambas as tecnologias “colorem” o som, mas de formas diferentes. Não existe nenhuma tecnologia “neutra”.

Acredito que o truque usado nas performances dos testes de Edison foi o precursor de um fenômeno que logo se tornaria muito comum: a música ao vivo tentar imitar o som da gravada. Como uma extensão da ideia da consciência de gravação de Bennett citada anteriormente. Enquanto processo criativo, essa estratégia me parece reversa e contraproducente, ainda mais no caso de Edison, que encorajava as pessoas a cantarem com a voz anasalada. Mas agora estamos tão acostumados ao som das gravações que acabamos esperando que um show ao vivo soe exatamente igual ao disco – seja de uma orquestra ou de uma banda pop –, e essa expectativa faz tão pouco sentido hoje quanto fazia naquela época. E não esperamos apenas poder ouvir os mesmos músicos e arranjos existentes nos nossos discos, e sim que tudo passe pelos mesmos filtros sonoros tecnológicos – os vocais anasalados dos fonógrafos Edison, o sub-baixo superforçado das gravações de hip-hop ou ainda o tom perfeito dos cantores que corrigem eletronicamente a afinação durante o processo de gravação.

Chegamos então a uma encruzilhada filosófica. Uma gravação deveria mesmo representar a realidade da forma mais fiel possível, sem adicionar qualquer elemento, cor ou interferência? Ou a natureza sonora inerente e os aspectos intrínsecos às gravações seriam, por si só, uma espécie de arte? Não acredito que os discos Edison enganariam alguém hoje em dia, mas as visões distintas quanto ao que se espera e se entende como ideal para uma gravação ainda são as mesmas. Esse debate não se limita à gravação dos sons. O cinema e outras mídias às vezes são alvos de debates sobre sua “precisão”, sua capacidade de captar e reproduzir o que é real. Essa ideia de que existe uma verdade absoluta em algum lugar do mundo implica uma suspensão de descrença, o que é um ideal para alguns. Para outros, admitir a artificialidade de algo é uma saída mais honesta. Voltando ao capítulo anterior, isso me lembra da diferença entre o teatro oriental (mais artificial e representacional)

e o ocidental (com sua veia naturalista).

Hoje, não esperamos mais que os discos contemporâneos captem uma performance ao vivo específica – nem mesmo uma performance que possa ter acontecido no ambiente artificial de um estúdio de gravação. Podemos adorar gravações de jazz e de outros estilos feitas cinquenta anos atrás que captavam uma apresentação ao vivo, muitas vezes em estúdios, mas hoje em dia álbuns "ao vivo" ou mesmo discos de um artista tocando ao vivo no estúdio tendem a ser as exceções. Ainda assim, por mais estranho que seja, me parece que várias gravações compostas em grande parte por sons gerados de maneira claramente artificial usam esses elementos para imitar a forma como uma banda "real" tocaria instrumentos "reais". Batidas eletrônicas baixas emulam o efeito de um bumbo acústico, por mais que agora esses sons pareçam estar vindo de uma bateria virtual que soa maior e mais precisa que qualquer coisa fisicamente possível, e sintetizadores muitas vezes imitam estranhamente, em termos de extensão e textura, o som que um trompetista poderia fazer. Esses sons não tentam imitar instrumentos reais, mas sim as funções de instrumentos reais. Podemos então concluir que essas tarefas sonoras antes realizadas por instrumentos "reais" ainda são demandas que precisam ser atendidas. Uma estrutura sonora foi mantida, embora todos os seus materiais tenham passado por transformações radicais. Apenas os artistas mais experimentais criam músicas compostas inteiramente por barulhos e guinchos agudos – ou seja, músicas que não lembram ou não fazem referências a nenhum tipo de instrumento acústico.

As "performances" captadas nos antigos discos de cera eram diferentes do que e como aquelas bandas tocavam ao vivo, e também do que imaginamos hoje ser um típico processo de gravação em estúdio. Primeiro, não havia microfones (ou cones) disponíveis para gravar toda a banda e o cantor ao mesmo tempo, então, em vez de ser disposta como aconteceria num coreto ou palco, a banda se organizava em volta do cone, posicionado de acordo com quem precisava ser ouvido com mais clareza e quem tocava mais alto. O cantor, por exemplo, ficava bem em frente ao cone de gravação, mas, quando chegava a hora de um solo de saxofone, alguém puxava o cantor de lado, e outro funcionário do estúdio empurrava o saxofonista para o seu lugar. Essa coreografia desengonçada era invertida quando o solo de saxofone acabava. E isso tudo para um único solo. Uma sessão no estúdio podia exigir toda uma dança para que todos os elementos-chave fossem ouvidos na hora certa. Louis Armstrong, por exemplo, tinha um tom de trompete muito intenso e alto, então às vezes era posicionado mais longe do cone de gravação do que os outros, a mais de quatro metros. O principal músico da banda tinha que ficar atrás de todos!

Baterias e contrabaixos eram um grande problema para esses aparelhos de gravação. As frequências baixas intermitentes produzidas por eles criavam sulcos mais largos e profundos (no caso dos aparelhos Edison), que faziam as agulhas pularem durante a reprodução. Por isso mesmo, esses instrumentos também eram posicionados mais para trás e, na maioria dos casos, acabavam sendo intencionalmente abafados. Cobertores eram jogados sobre partes das baterias, em especial bumbos e caixas. Os bateristas às vezes precisavam tocar usando sinos, blocos de madeira ou as laterais dos seus equipamentos em vez dos bumbos e caixas, criando sons mais finos que não faziam as agulhas pularem, mas que ainda podiam ser ouvidos. O contrabaixo muitas vezes era trocado por uma tuba porque seu som era menos impactante. Dessa forma, a tecnologia pioneira de gravação era limitadora não apenas em termos das frequências audíveis, mas também de quais instrumentos podiam ser gravados de verdade. A música já estava sendo editada e moldada para se encaixar naquela nova mídia.

As gravações resultaram em uma impressão distorcida e imprecisa de músicas que ainda não eram muito conhecidas. Seria mais preciso dizer que as primeiras gravações de jazz eram versões daquele material. Ao ouvir os contrabaixos/tubas e baterias nessas gravações, alguns músicos em outras cidades supuseram que era assim que essas músicas deveriam ser tocadas, e começaram a copiar essas adaptações que a princípio foram feitas apenas para acomodar as limitações dessa tecnologia. Não seria a conclusão lógica? Hoje, não sabemos e nunca poderemos saber como essas bandas realmente eram ao vivo – seu som verdadeiro talvez fosse “ingravável” na época. Nossa compreensão de certos estilos de música, a baseada em suas gravações pelo menos, é totalmente imprecisa.

Enquanto isso, Edison continuava afirmando que seus gravadores captavam a realidade sem qualquer alteração. Ele teria chegado a dizer que seus gravadores sabiam mais que seus próprios ouvintes, implicando (com razão) que nossos ouvidos e cérebros distorcem os sons em vários sentidos. Ele alegava, é claro, que suas gravações reproduziam os sons como eles de fato eram.

Todos sabemos o quanto é estranho ouvir a própria voz gravada. Costuma-se atribuir esse desconforto ao fato de que ouvimos nossa voz através das vibrações do nosso crânio, além das dos nossos ouvidos, e as gravações não captam essas vibrações cranianas e transmissões ósseas. A versão gravada da nossa voz é apenas parte daquilo que ouvimos. E há também qualidades e detalhes sonoros inerentes ao processo de captação por microfones e toda a eletrônica envolvida. Nenhum microfone é exatamente igual ao ouvido humano, mas pouco se fala sobre isso. A realidade sonora que assimilamos

através dos nossos próprios sentidos é provavelmente muito distinta daquilo que ouvimos em uma gravação “objetiva”. No entanto, como já foi dito, nosso cérebro tende a fazer essas versões diferentes convergirem.

Ouvi dizer que os gravadores Edison não criam distorções tão gritantes quanto se poderia imaginar, e que ouvir sua própria voz gravada num aparelho Edison chega até a parecer menos estranho do que ouvi-la em uma gravação feita com um microfone. Então, pode haver um quê de verdade nas afirmações de Edison, pelo menos em relação às vozes. Segundo ele, era como se olhar num espelho. Mas, agora, começo a me perguntar: os espelhos refletem mesmo nossa imagem, ou uma versão distorcida e enviesada? O rosto que vemos enquanto nos barbeamos ou passamos maquiagem é mesmo o nosso, ou uma “versão do mundo dos espelhos” com a qual – como nas gravações de áudio – acabamos nos acostumando, mas que em certos sentidos é igualmente imprecisa?

Uma empresa de Berlim chamada Neumann lançou há pouco tempo um aparelho no qual dois microfones são posicionados dentro dos “ouvidos” de uma espécie de cabeça de manequim para melhor simular a forma como nossos ouvidos assimilam o mundo.[C] O nome dado a isso foi *gravação binaural*. É preciso ouvir as gravações com fones de ouvido para sentir o efeito. (Cheguei a ouvir algumas dessas gravações, mas não achei grande coisa.) Essa busca pela quimérica “captura” da realidade nunca acaba.

Os fonógrafos (também chamados de gramofones) se tornaram cada vez mais populares no começo do século XX. As primeiras versões (depois daquelas que serviam apenas para gravar conversas) permitiam que as pessoas gravassem suas próprias performances musicais. Algumas empresas incluíram recursos interativos nesses aparelhos. Segue aqui um anúncio de uma edição de 1916 da revista *Vanity Fair*, falando sobre um produto chamado Graduola:

> Aos olhos dos meus amigos, colegas e até dos meus próprios, eu até pouco tempo parecia ser apenas um simples homem de negócios de meia-idade, comum e tranquilo. Mas, agora, percebi que sou um músico. Como descobri isso? Vou lhes contar! Terça-feira passada, minha esposa e eu estávamos na casa do nosso amigo Jones, que havia feito uma nova aquisição – um fonógrafo. Pessoalmente, tenho reservas quanto a máquinas de música. Mas esse fonógrafo era diferente. Ao ouvir as primeiras notas, me ergui na cadeira de pronto. O som era *lindo*. “Venha até aqui e faça isto funcionar!”, disse Jones. Fui então ver o que aquele tubo fino terminado em uma manivela [a Graduola] poderia ser. Aquilo me pareceu interessante. “Segure aqui!”, disse Jones. “Empurre a manivela para fazer a música tocar mais alto, e puxe para abaixar o volume.” Logo em seguida, a música recomeçou. A princípio, mal consegui mexer naquele aparelhinho. Mas, pouco depois, ganhei confiança. Conforme as notas se intensificavam e se esvaíam em resposta aos meus movimentos, tomei coragem. Comecei a sentir a música. Foi maravilhoso! Eu… cheguei até a tremer de tanta emoção. A ideia de que eu era – ou deveria ser – um músico nato me veio à cabeça. E, com isso, vislumbrei um lampejo das gloriosas possibilidades agora abertas a mim por

esse fantástico novo fonógrafo.[4]

Que anúncio excelente! O aparelho era praticamente um orgasmatron!

Não muito depois, houve uma enxurrada de gravações de estudantes de música, cantores de chuveiro, recados e desejos de boas festas cantados e todo o tipo de performances amadoras. Os primeiros fonógrafos funcionaram como o YouTube – todos começaram a trocar gravações de áudio caseiras. Os compositores passaram até a gravar suas performances e depois tocar junto consigo mesmos. Pouco depois, essa função foi retirada. Eu tendo a acreditar que essa decisão contra a interatividade e o igualitarismo tomada pelas fabricantes desses aparelhos pode ter sido a pedido das recém-surgidas gravadoras, sob o pretexto de que não estavam sendo malignas, apenas queriam oferecer gravações de "maior qualidade", que elevariam o gosto musical de seus clientes e da nação como um todo. Victor e Edison haviam fechado acordos com vários artistas e, é claro, queriam que as pessoas comprassem os discos dessas bandas, em vez de produzirem seus próprios álbuns em casa. A batalha entre amadores e "profissionais" não é nada recente; ela já foi encampada (e muitas vezes perdida) em vários e vários momentos.

John Phillip Sousa, o Rei das Marchas, era contra a música gravada. Ele enxergava essas novas máquinas de música como substitutas para os seres humanos. Em 1906, em um trabalho intitulado "A ameaça da música mecânica", ele escreveu,"Prevejo uma intensa deterioração da música e do gosto musical nos Estados Unidos… no século XX, sugiram máquinas que reproduzem conversas e músicas, propondose a reduzir a expressão da música a um sistema matemático de megafones, rodas, engrenagens, discos, cilindros e todo o tipo de parafernália".[5] Que Deus nos livre dessas máquinas diabólicas!

Mas ele não estava totalmente maluco. Apesar da sua veia ludista, sou inclinado a concordar que qualquer tendência que vise transformar o público em meros consumidores passivos em vez de potenciais criadores ativos deve ser vista com reservas. No entanto, o público em geral nos surpreende, encontrando formas para fazer suas próprias criações usando seja lá quais meios lhe estiverem disponíveis. Alguns impulsos criativos parecem ser realmente natos e encontram uma forma de expressão, uma saída, de um jeito ou de outro, por mais que os meios tradicionais nos sejam negados.

Sousa e muitos outros também lamentaram o fato de a música estar se tornando menos pública. Ela estava saindo dos palcos (onde Sousa era o rei) e indo para as salas de visitas. Antes, a música *sempre* era algo consumido junto com um grupo de outras pessoas, mas agora você podia ouvir uma canção (ou uma recriação dela, como diria Edison) sozinho. Prenúncios do

Walkman e do iPod! Para algumas pessoas, essa ideia era terrível. Era como beber sozinho, diziam elas; uma coisa antissocial e psicologicamente perigosa, e que chegou até a ser comparada à masturbação!

Em seu livro *Capturing sound: how technology has changed music* [A captação do som: como a tecnologia transformou a música], Mark Katz cita Orlo Williams, que escreveu em 1923: "Você olhava duas vezes para ver se não havia ninguém escondido em algum canto da sala, e se fosse pego era tão vergonhoso como encontrar um amigo cheirando cocaína, virando uma garrafa de uísque ou fazendo tranças no cabelo". Conforme Williams, é esperado que as pessoas não façam as coisas "só para si mesmas".[6] Seria como se alguém, em um rompante egoísta, decidisse viver uma intensa experiência emocional, talvez até repetidamente, sempre que bem entendesse, apenas colocando um disco para tocar e sendo estimulado por uma máquina – havia algo de muito errado nisso!

Poderíamos imaginar que esses mesmos pessimistas também seriam contra as gravações por estas sacrificarem os elementos visuais inerentes a uma performance ao vivo – como os trajes e cenários das grandes óperas, a agitação e os cheiros de uma casa de espetáculos ou a atmosfera imponente de uma sinfonia –, mas nem sempre foi assim. Para o filósofo do século XX Theodor Adorno, que escreveu diversas críticas musicais (e tendia a ser avesso à música popular), separar a música do espetáculo visual associado a ela poderia até ser algo bom. Segundo ele, assim seria possível apreciar a música de forma mais objetiva, sem a pompa muitas vezes exagerada de uma performance. Jascha Heifetz, o violinista clássico, tinha uma notória presença apagada no palco; ele já foi descrito como um músico rígido, imóvel e frio. Mas, ao ouvi-lo de olhos fechados ou em uma gravação, fica fácil discernir emoção profunda no que antes talvez pudesse parecer uma performance sem vida. Claro, os sons em si não mudam, mas nossa percepção sim – ao *não* ver uma performance, podemos imaginá-la de outra maneira.

Com a disseminação do rádio nos anos 1920, as pessoas ganharam outra forma de ouvir música. Com o rádio, tornou-se realmente necessário ter um microfone para capturar a música, e o som passava por muitas transmutações elétricas até chegar ao ouvinte. Dito isso, a maioria das pessoas gostou muito do que o rádio oferecia; a música era mais alta do que nos aparelhos Edison e também tinha um baixo muito mais intenso. As pessoas gostaram tanto que passaram a exigir que o som dos artistas ao vivo fosse "mais parecido com o do rádio".

O que aconteceu, em certo sentido, foi o que Sousa temia: agora nos lembramos do som das gravações quando pensamos em uma música, e a performance ao vivo dessa mesma música é entendida como uma

interpretação da versão gravada. O que a princípio era uma simulação da música ao vivo – a gravação – suplantou as performances, que agora são consideradas uma simulação. Para alguns, parecia que o princípio vital da música estava sendo substituído por uma máquina mais perfeita, mas com um pouco menos de alma.

Katz detalha como a tecnologia de gravação transformou a música ao longo de um século de existência. Ele cita exemplos de como a maneira que os músicos tocam e cantam mudou com a popularização das gravações e das transmissões de rádio. O vibrato, uma leve variação de tom, é muito usado em instrumentos de corda hoje, e é um bom exemplo do efeito das gravações, pois imaginamos que isso é algo que sempre existiu. Tendemos a pensar que é assim que se toca um violino, que essa é a natureza desse instrumento. Mas não era, e não é. Katz discute que, antes do advento da gravação, o uso do vibrato era tido como cafona, deselegante e reprovado por todos, a não ser quando era extremamente necessário, quando se tocava em registros muito altos. O vibrato enquanto técnica musical, seja em uma performance vocal ou com um violino, ajuda a mascarar discrepâncias de tom, o que pode explicar por que seu uso era tido como uma espécie de “trapaça”. Com a popularização das gravações no início do século XX, descobriu-se que, com um pouco a mais de vibrato, era possível não só aumentar o volume de certo instrumento (algo muito importante quando só se tinha um único microfone ou cone enorme para captar o som de uma orquestra ou banda), como também disfarçar problemas de tom – agora dolorosa e permanentemente expostos – com sua ondulação. O perceptível tom impreciso de um instrumento de cordas sem trastes podia ser compensado com um pouco dessa ondulação. A mente do ouvinte “quer” ouvir o tom correto, então o cérebro “ouve” o tom certo entre a miríade de variações de tom criada por um músico usando vibrato. A mente preenche os espaços vazios, assim como faz entre os frames de um filme, onde uma série de imagens estáticas cria a impressão de movimento. Não demoraria para o gosto popular se inverter, e hoje as pessoas ouvem um instrumento de cordas sendo tocado no estilo clássico, sem vibrato, e consideram algo incômodo e estranho.

Acho que o mesmo aconteceu com os cantores de ópera. Tenho algumas gravações feitas bem no início da era dessas tecnologias, e o uso de vibrato nelas é muito, muito menos frequente do que é comum hoje em dia. Eles tinham um jeito de cantar um tanto mais próximo do que hoje poderíamos associar ao estilo de canto da música pop. Bom, não exatamente, mas acho isso mais acessível e menos irritante do que o tom indistinto e oscilante típico dos cantores de ópera atuais, que às vezes exageram tanto no vibrato que chega a ficar difícil entender em que nota eles estão cantando, a menos que você conheça a música. (Outra prova de que a mente do ouvinte “ouve” o que

a melodia quer que ela ouça.) Mais uma vez, hoje presume-se que esse tipo de ondulação é o que devemos esperar de um cantor de ópera, mas não é. Esse é um desdobramento relativamente novo – e, na minha opinião, deselegante – imposto à música pelas tecnologias de gravação.

Outras mudanças na música clássica não foram tão perceptíveis. O andamento se tornou um tanto mais preciso com a tecnologia de gravação. Sem as "distrações" dos elementos visuais de uma performance, andamentos e ritmos irregulares podem soar bem estranhos e ficam muito aparentes, então os músicos acabaram aprendendo a tocar de maneira mais consistente, seguindo um metrônomo interno. Bom, ou pelo menos tentaram.

Isso é um problema para as bandas de pop e rock também. Meu ex-colega de banda, Jerry Harrison, já produziu vários álbuns de estreia para bandas de rock e percebeu que, em diversas ocasiões, o maior e muitas vezes principal desafio estava em fazer com que a banda tocasse no tempo certo. Isso pode dar a impressão de que bandas novatas são amadoras e desengonçadas, o que não é bem verdade. Elas podem tocar muito bem em clubes, ou mesmo casas de espetáculos, onde todos os outros elementos – o visual, a plateia, a cerveja – conspiram para que as pessoas ignorem os solavancos e irregularidades da música. Segundo Jerry, as imprecisões se tornam óbvias demais no estúdio, criando uma espécie de vertigem para o ouvinte. Isso exigiu que ele se especializasse em encontrar maneiras de contornar esses problemas ou em criar técnicas especiais para essas bandas ainda novatas no estúdio.

É inevitável pensar se os elementos visuais da performance ao vivo na era prégravação inevitavelmente permitiam mais erros, tornando o público menos exigente. Quando você está vendo alguém no palco, acaba sendo um pouco menos crítico quanto aos seus deslizes em termos de andamento e tom. O som em espaços para apresentações ao vivo também nunca é tão bom quanto em um disco (bom, quase nunca), mas nós consertamos mentalmente as falhas acústicas desses lugares – talvez com a ajuda dos elementos visuais –, e às vezes achamos que uma experiência ao vivo é mais emocionante que uma gravação, contrariamente à teoria de Adorno. Em diversas salas de concertos, simplesmente não "ouvimos" o eco um pouco exagerado nos sons de frequência baixa, por exemplo. Nosso cérebro torna tudo mais agradável, mais parecido com aquilo que esperamos ouvir – como o tom de um violino sendo tocado com vibrato. (Bom, pelo menos até certo ponto; o som em certos lugares às vezes não tem salvação.) Por algum motivo, é mais difícil fazer esses reparos mentais com uma gravação.

Ouvir a gravação de uma performance que você viu ao vivo pode ser decepcionante. Essa experiência coletiva, visual e social acaba sendo reduzida a algo que sai por alto-falantes ou fones de ouvido. Em uma performance, o

som vem de infinitos pontos diferentes – mesmo que a banda esteja bem à sua frente, o som rebate nas paredes, no teto, e isso faz parte da experiência. Esse fator pode não deixar a performance "melhor" em termos técnicos, mas a torna muito mais envolvente. Várias pessoas já tentaram criar pontes entre essas situações inconciliáveis, obtendo resultados híbridos estranhos, assim como avanços fantásticos.

Em seu livro *Perfecting sound forever* [Aperfeiçoando o som para sempre], Greg Milner afirma que o maestro Leopold Stokowski foi um visionário que mudou a forma como a música orquestrada soava no rádio e nas gravações. Ele adorava a ideia de amplificar a música clássica, por achar que isso a tornava mais grandiosa.[7] Sua ambição declarada era usar a tecnologia para fazer com que as composições acabassem soando melhores do que na própria concepção original de seus compositores. Há certa prepotência nessa ideia, mas não acho que muitos compositores tenham reclamado. Em vez de ter pessoas puxando e empurrando os músicos, como nos antigos estúdios de gravação, Stokowski recrutava técnicos de estúdio para mover apenas os microfones durante as gravações de orquestras. Ao antecipar uma contramelodia dos trompetes, por exemplo, ele fazia um sinal para que um microfone fosse levado até o lugar certo a tempo de capturar seu "solo". Ele percebeu – como fazem os gravadores e mixadores de vídeo e áudio – que, em um evento ao vivo, assimilamos a performance com todos os nossos sentidos, e que esperar que isso possa ser capturado com um simples microfone é, enfim, uma ilusão. Recriar uma "experiência" subjetiva exigiria mais do que isso.

Em um evento ao vivo, o ouvido pode se concentrar psicoacusticamente em um som ou em uma seção específica dos músicos e captar uma determinada sequência ou melodia – como quando conseguimos ouvir uma conversa em uma mesa de jantar barulhenta se olharmos para a pessoa com quem estamos falando. Com base nesse fenômeno, Stokowski fez ajustes em uma tentativa de criar uma ponte que superasse essa falha de percepção. Todas as suas inovações visavam levar aquela mesma experiência da situação ao vivo para os discos, e talvez até superá-la usando, por exemplo, técnicas para exagerar certas dinâmicas e mudanças de perspectiva.

Às vezes, ele ia no caminho contrário: em vez de exagerar, tentava mascarar certos aspectos do original. A certa altura, disse que um grande problema inerente às apresentações de ópera agora poderia ser resolvido. Ele comentou que "a mulher que interpreta um certo papel ao vivo pode até cantar como um rouxinol, mas tem o físico de um elefante". Stokowski sugeriu que atrizes mais esbeltas deveriam aprender a dublar vocais pré-gravados para que o lado visual das óperas finalmente pudesse se adequar à intenção dos

compositores. Já vi isso ser usado numa versão filmada de *Parsifal*, de Wagner, dirigida por Hans-Jürgen Syberberg. Ele tinha ótimos atores e atrizes para encenar os papéis, todos dublando ótimos cantores e cantoras. Acho que nesse caso funcionou, mas essa abordagem nunca se difundiu.

ESTRUTURA CONGELADA

As gravações congelam a música, permitindo que ela seja estudada. Jovens músicos de jazz costumavam ouvir solos gravados de Louis Armstrong por várias e várias vezes até conseguirem entender o que ele fazia. Tempos depois, guitarristas amadores começaram a usar gravações para analisar os solos de Hendrix e Clapton da mesma maneira. Para o saxofonista tenor Bud Freeman, ouvir outros músicos em clubes era pouco produtivo, pois havia muita distração – ele preferia os discos. Com uma gravação, você pode parar o tempo pausando um disco, ou então fazê-lo voltar, tocando uma mesma música várias e várias vezes. O inefável estava começando a se submeter ao controle humano.

Mas aprender com discos tem suas limitações. Ignacio Varchausky, da orquestra de tango de Buenos Aires El Arranque, comenta no documentário *Si sos brujo* que ele e outros já tentaram aprender, com base em gravações, o modo como tocavam orquestras antigas, mas isso se provou algo muito difícil, quase impossível. Por fim, a El Arranque teve que encontrar músicos ainda vivos dessas bandas e perguntar diretamente a eles. Esses músicos tinham como mostrar ao vivo aos mais novos como replicar determinados efeitos, e quais notas e batidas deveriam ser enfatizadas. Portanto, em certo sentido, a música ainda é uma tradição oral (e física), passada de uma pessoa para a outra. Os discos podem ser muito úteis para preservar a música e disseminá-la, mas eles não cumprem o mesmo papel da transmissão direta. No mesmo documentário, Wynton Marsalis comenta que esse aprendizado, a passagem da tocha, acontece no palco – um músico precisa tocar junto com outros para aprender assistindo e imitando. Para Varchausky, quando esses músicos mais velhos morrerem, suas tradições (e suas técnicas) se perderão se seu conhecimento não for passado diretamente adiante. A história e a cultura na verdade não podem ser preservadas apenas pela tecnologia.[8]

As gravações desenraizam a música de seu local de origem. Elas permitem que artistas de países distantes e de gêneros diferentes sejam ouvidos em outras partes do mundo, onde às vezes encontram públicos maiores do que poderiam imaginar. John Lomax e seu filho, Alan, viajaram milhares de quilômetros para gravar músicas típicas do sul dos Estados Unidos. No começo, eles usaram um gravador de discos grande e desengonçado. Era como levar um estúdio de masterização na traseira de uma caminhonete, mas

era a opção mais portátil que alguém poderia ter na época, se é que se pode chamar de portátil um aparelho do tamanho de uma pequena geladeira.

Certa vez, John e Alan foram até uma fazenda no Texas à procura de "moradores locais" negros, na esperança de gravá-los cantando. O fato de que esses homens podiam ser "ordenados" a cantar pode até ter sido o principal motivo que os levou até lá, mas sua experiência acabou se mostrando enriquecedora de uma forma inesperada. Eles estavam atrás de alguém que soubesse cantar a música "Stagolee". Essa procura por algo tão específico me parece um tanto suspeita – como alguém pode encontrar algo inesperado se já sabe o que quer? Milner conta a seguinte história:

> Um murmúrio se espalhou pela multidão e logo se transformou em um coro unânime. "Chamem o Blue!", "O Blue conhece a Stagolee melhor do que ninguém!", "Blue, o branquelo não vai machucá-lo! Do que você está com medo? Essa corneta é pequena demais para você cair dentro… e pequena demais para você cantar nela com essa sua bocarra!" O homem chamado Blue se levantou. Ele de fato merecia o nome, pensou Alan, enquanto Blue se aproximava. A pele daquele homem parecia azul de tão escura. "Você sabe cantar 'Stagolee'?", perguntou Alan. "Sinsinhor", respondeu Blue, "conheço a velha 'Stagolee' e vou cantar para o senhor". Ele fez uma pausa. "Mas, se me permitir, quero cantar outra música primeiro." "Bom…", gaguejou Alan,"… só se-ria bom ouvi-la antes de gravar, porque não temos muitos cilindros virgens…". "Não, senhor", disse Blue, pegando e ajustando o cone de gravação. "Só vou cantar minha música uma única vez. O senhor vai ter que gravá-la agora mesmo se quiser." Alan acabou aceitando e ligou seu aparelho. Blue começou a cantar: *Poor farmer, poor farmer, poor farmer / They get all the farmer makes / His clothes is full of patches, his hat is full of holes / Stoopin' down, pickin' cotton, from off the cotton bolls…*[*] Enquanto cantava, Blue não tirava os olhos do gerente da fazenda. O riso nervoso dos colegas se transformou em gargalhadas quando Blue continuou: *Poor farmer, poor farmer, poor farmer / They get all the farmer makes / At the commissary, his money in their bags / His poor little wife and children, sit at home in rags.*[**] Quando acabou, Blue foi aplaudido de pé. Mas ele ainda não havia terminado. Fez um gesto para que Alan não desligasse o aparelho, olhou diretamente para o cone e disparou um discurso. "Agora, sr. presidente", disse ele, "ninguém sabe o quanto somos maltratados por aqui. Estou cantando para o senhor, para o senhor mesmo, então espero que venha até aqui para fazer alguma coisa por nós, pobres coitados, aqui no Texas". Enquanto a multidão vibrava, Alan preparou o aparelho para reproduzir a gravação. Todos pediram silêncio enquanto a voz rouca de Blue saía pelo cone. "Essa coisa aí sabe o que fala!", gritou um sujeito.[9]

Blue compreendia o poder das gravações de chegar a lugares inacessíveis a ele, e serem ouvidas por pessoas que ele jamais conheceria – como o presidente. Os oprimidos e invisíveis poderiam ser ouvidos com aquela nova máquina. Alan Lomax gostou da ideia de que o gravador poderia ser usado para dar voz a essas pessoas.

O objetivo dos Lomax era facilitar a disseminação da música, por mais que seus métodos hoje pareçam discutíveis. Lomax pai, em especial, tinha ideias perturbadoras sobre como "ajudar" as pessoas. Huddie Ledbetter, mais conhecido como Leadbelly, foi um cantor e violonista que os Lomax conheceram em uma prisão no sul dos Estados Unidos. O talento de Leadbelly foi reconhecido por muitos que ouviram suas gravações, no entanto, John Lomax em particular tinha uma fixação por aquilo que entendia

como “autêntico”. Leadbelly era um músico muito versátil que adorava tocar músicas populares, além de estilos mais rústicos e puxados para o folk. Lomax o proibiu de tocar seu material popular quando o levou a Nova York para se apresentar perante o sofisticado público da cidade grande. Ele queria mostrá-lo como um “negro puro”, um primitivo autêntico, saído direto da prisão, para o espanto – e apreciação – dos novaiorquinos. Ele chegou a fazer Leadbelly usar macacões em seus shows, como se ele não tivesse nenhuma outra roupa para vestir. (Huddie na verdade preferia usar ternos.) Embora quisesse mostrar o quanto Leadbelly era um bom músico, Lomax não queria que ele parecesse bom demais, habilidoso demais. Nas gravações de Lomax, essa pegada rústica funcionava como um selo de autenticidade. Então, por mais que as gravações permitissem que certas músicas mais “desconhecidas” do Mississippi, da Louisiana e de outros lugares fossem ouvidas, era impossível garantir a objetividade quando elas eram retiradas de seu contexto. O *show business* (sim, essa procura “científica” por músicas populares pode ser entendida como uma forma bastante peculiar e coordenada de *show business*) dominou a cena, e uma espécie de autenticidade simulada se tornou uma ferramenta comum dos apresentadores – e às vezes dos artistas também –, com seus tons de Buffalo Bill, Geronimo e, mais tarde, Bob Dylan, assumindo os ares de um rapaz do campo inocente, mas perspicaz. Anos mais tarde, Alan Lomax desanimou-se ao ver o mundo das gravações dominado por algumas poucas grandes companhias. Ele previu um futuro em que as pessoas teriam suas vozes roubadas e o cenário musical acabaria sendo restrito. Ele tinha razão. Inevitavelmente, a música gravada se tornou um braço da protoglobalização – um processo capaz de revelar joias escondidas e de, ao mesmo tempo, destruí-las.

QUANTO DEVE DURAR UMA CANÇÃO?

Katz sugere que a duração limitada dos discos 78 rpm (e depois 45 rpm) alterou os estilos de composição. Os discos comportavam menos de quatro minutos de gravação por lado (3,5 minutos nos de 45 rpm, na verdade), o que provavelmente levou os músicos a encurtarem suas composições. O fato de uma música ter de três a quatro minutos me parece algo natural – às vezes até inevitável. Mal consigo imaginar como isso poderia ter sido diferente antes. Mas talvez, como alguns sugerem, todos nós tenhamos internalizado essa característica arbitrária da música gravada, e hoje entendemos qualquer exceção como estranha e incomum. Sempre me lembro de que até músicas de folk e blues, algumas escritas há séculos, não se estendem por muito tempo e têm poucos versos – é assim que justifico essa onipresente duração de três minutos e meio para mim mesmo. Mas então me dou conta de que algumas baladas eram muito, muito mais longas. A poesia épica, seja de origem

europeia, asiática ou africana, era muitas vezes entoada como uma espécie de canto, e uma única obra podia se estender por horas. Embora versões mais curtas, como os sonetos de Shakespeare, possam lembrar mais o que agora entendemos como canções, a duração de 3,5 minutos para uma música não é um traço universal.

Talvez esse seja um caso no qual a tecnologia e as circunstâncias de sua ampla aceitação tenham se encaixado convenientemente como uma luva numa forma preestabelecida, explicando por que essa tecnologia se tornou tão popular. Todos sabiam por instinto exatamente o que fazer com ela, e como integrá-la às suas vidas. Katz diz que a duração limitada imposta pela tecnologia de gravação nunca agradou Adorno, por criar o que ele chamava de *música atomizada*. Adorno sugere que nossa capacidade de atenção musical foi restringida em resposta à duração limitada das gravações. Uma espécie de consumo com déficit de atenção se disseminou, e hoje esperamos que tudo em matéria de música seja fragmentado – atomizado – em pedaços de três a quatro minutos. Mesmo composições mais longas hoje precisam avançar seguindo esses moldes, segundo Adorno, pois corremos o risco de perder o interesse por uma música que demore demais para se desenvolver.

Não tenho como discordar dessa conclusão, mas também sinto uma contratendência, uma aceitação de obras musicais que são exatamente o contrário disso: músicas longas e com texturas, em vez de melódicas; envolventes e atmosféricas, em vez de episódicas e hierarquizadas. Esses novos desdobramentos serão discutidos em outro capítulo.

QUANDO A IMPROVISAÇÃO VIRA COMPOSIÇÃO

A tecnologia de gravação teve uma grande influência tanto para os músicos de jazz quanto para os de música clássica. Enquanto tocavam, os jazzistas estendiam um tema ou melodia até onde eles ou a plateia queriam, ou, melhor dizendo, até quando as pessoas que dançavam na pista pediam que continuassem. Solos repetindo 32 vezes certos trechos não eram incomuns (basicamente, era como tocar uma mesma música 32 vezes seguidas), mas isso nunca caberia num disco, então eles precisaram ser editados. As versões gravadas dessas composições ficaram mais concisas, e estilos antes formados em grande parte por improvisações ganharam um toque maior de composição. As versões “encurtadas” dos seus solos logo se tornaram o que esses músicos mais tocavam. Partes que antes eram tocadas cada vez de uma forma diferente passaram a soar quase sempre iguais. Penso que, para alguns jazzistas, isso não foi de todo mal – essa brevidade forçada se tornou uma restrição que encorajava um maior rigor, foco e criatividade para a edição e estruturação das músicas. Em uma gravação, as diferenças dinâmicas entre partes mais

altas e outras mais sutis também precisavam ser minimizadas. Essas restrições tiveram mais uma vez o efeito colateral de dividir ao meio a composição musical: aquilo que funcionava melhor para uma performance ao vivo e o que funcionava melhor para as gravações não costumavam ser as mesmas coisas.

A música estava sendo suavizada – o que nem sempre era algo ruim, na minha opinião – provocando reações periódicas contra essa tendência. Não é à toa que, tempos mais tarde, muitos passaram a entender a rusticidade e a imprecisão como valores positivos; esses elementos acabaram se tornando símbolos de autenticidade e resistência contra o rolo compressor comercial do abrandamento da música.

Embora obras clássicas ainda tendessem a ser mais longas do que as mídias conseguiam comportar na época, até mesmo esses compositores começaram a se ajustar às novas tecnologias; eles compunham transições que correspondiam ao momento da virada de lado de um disco de 78 rpm. A "Serenata para piano" de Stravinsky tinha quatro movimentos, que ele compôs pensando em encaixá-los cada um em um lado de um disco. Decrescendos (uma espécie de *fade out*) foram incorporados às músicas nos finais de cada lado, e crescendos às primeiras do outro, criando uma transição mais suave após a virada dos discos. Alguns compositores foram criticados por suas transições bruscas, quando na verdade eram culpados apenas por não aceitarem comprometer sua criatividade para melhor se adaptarem àquela nova mídia. Ellington começou a criar "conjuntos" com seções que se acomodavam com maestria em gravações de três a quatro minutos. Mas isso não funcionou para todos. O professor de jazz e autor de *Remembering Bix*, Ralph Berton, fala sobre quanto o cornetista e compositor de jazz Bix Beiderbecke odiava gravar discos: "Para um músico com tanta coisa a dizer, aquilo era como pedir a Dostoiévski para transformar *Os irmãos Karamázov* em um conto".[10]

O NOVO MUNDO

Os discos sempre custaram pouco durante a maior parte do século XX – mais barato que um ingresso de espetáculo. E, com sua crescente popularização, pessoas em cidades do interior, fazendeiros e até crianças nas escolas agora podiam ouvir orquestras imensas, os cantores mais famosos da época ou as músicas de suas distantes terras natais – mesmo sem nunca ter tido a chance de ouvi-las ao vivo. As gravações eram capazes não apenas de reunir culturas musicais distantes, como também de disseminar a obra e as performances de cantores, orquestras e artistas *dentro* de uma cultura. Como já deve ter acontecido com todos nós em algum momento, ouvir uma música nova e estranha pela primeira vez muitas vezes nos abre portas para coisas

que nem imaginávamos existir. Lembro de ouvir “Mr. Tambourine Man” dos Byrds, ainda garoto, e ter uma sensação que se repetiu várias e várias vezes ao longo dos anos, como se uma parte do mundo até então escondida me fosse subitamente revelada. Aquela canção não apenas soava diferente, era algo *socialmente* diferente. Ela sugeria a existência de um mundo inteiro de pessoas com vidas e valores diferentes daqueles que eu conhecia em Arbutus, Maryland. O mundo de repente me pareceu um lugar maior, mais misterioso e empolgante – e tudo porque eu por acaso havia ouvido um disco.

A música nos diz coisas – sobre nossos sentimentos, nossos corpos, em aspectos sociais, psicológicos e físicos – como nenhuma outra forma de arte consegue. Às vezes, isso acontece por meio das palavras, mas, em várias outras, esse conteúdo vem de uma combinação de sons, ritmos e texturas vocais que, como já foi dito por outros autores, escapa dos centros da razão no cérebro e chega direto às nossas emoções. A música – não estou nem falando das letras – nos diz de maneira não descritiva como outras pessoas veem o mundo. Pessoas que nunca conhecemos, e que às vezes até já morreram. A música *personifica* o que os outros pensam e sentem: dá acesso a novos mundos – aos mundos dessas pessoas – e, por mais que nossa visão desses mundos não seja 100% precisa, conhecê-los pode ser uma experiência completamente transformadora.

Esse processo de inspiração inesperada flui em múltiplas direções – saindo de uma fonte musical para influenciar um compositor, às vezes retornando ao ponto de origem. O compositor europeu Darius Milhaud prezava sua coleção de discos de “jazz negro”. Ninguém confundiria as músicas compostas por Milhaud com as dos jazzistas que ele ouvia, mas imagino que elas tenham revelado algo que lhe permitiu encontrar uma nova direção para o seu próprio trabalho. Eu não ficaria surpreso se as composições de Milhaud chegassem aos ouvidos de compositores de jazz anos mais tarde, voltando para afetar sua própria fonte. Toda a primeira geração do rock britânico se inspirou em músicos e cantores americanos (em sua maioria negros). Muitos desses músicos americanos nunca tocaram em Liverpool ou Manchester (embora alguns tenham feito turnês pelo Reino Unido), mas suas gravações chegaram até lá. De certa maneira, aqueles músicos britânicos a princípio copiaram seus ídolos americanos; alguns deles tentavam cantar como músicos negros de Chicago ou do sul dos Estados Unidos. Se as rádios e os shows nos Estados Unidos não fossem tão segregados quanto eram (e, em grande parte, ainda são), nunca teria existido espaço para aqueles britânicos se encaixarem. Para crédito deles, acabariam desistindo de imitar seus ídolos, desenvolvendo seu próprio estilo. Muitos prestaram tributo aos músicos que os influenciaram, trazendo a eles uma atenção que nunca haviam recebido antes. Outra volta completa de influência e inspiração ocorreu quando os músicos africanos

replicaram gravações vindas de Cuba – que por si só já eram uma mutação da música africana. O resultado – a rumba africana acompanhada de violão – surgiu como um desdobramento inovador e maravilhoso, e a maioria das pessoas que ouve esse estilo jamais diria que se trata de uma cópia fajuta da música cubana. Quando conheci algumas dessas bandas africanas, nunca imaginei que elas poderiam ter se inspirado na música cubana. O que elas estavam fazendo me parecia totalmente original, e naturalmente fui influenciado, assim como eles haviam sido. Esse processo nunca termina. DJS europeus atuais ficam surpresos ao ouvir o techno de Detroit. Esse processo de influência e inspiração não é resultado de marketing ou publicidade de grandes corporações. Os músicos simplesmente costumam se deparar com materiais mais obscuros que abrem seus caminhos criativos.

As gravações são atemporais. Você pode ouvir a música que bem entender pela manhã, à tarde ou no meio da madrugada. É possível "entrar" em baladas virtuais, "assistir" a shows pelos quais você nunca poderia pagar, visitar lugares distantes ou ouvir pessoas cantando sobre coisas que você não entende, sobre vidas estranhas, tristes ou maravilhosas. A música gravada pode ser extraída de seu contexto, para o bem e para o mal. Ela se torna seu próprio contexto.

Os solos de jazz que surgiram em resposta às pessoas que queriam dançar em bares agora podiam ser ouvidos retumbando xícaras de chá em salas de visita distantes. Seria como se, depois de ver muita televisão, acabássemos esperando que conversas corriqueiras sejam sempre sagazes e engraçadas como os diálogos de um seriado. Como se essa realidade tivesse suplantado aquela na qual realmente vivemos. As gravações fizeram o mesmo com a música? Todo mundo sabe que as pessoas na vida real não falam como as pessoas nos seriados, certo? Mas será que todo mundo sabe que as gravações também não são "reais"?

UTOPIA TECNOLÓGICA PARTE 1

Em 1927, *The jazz singer*, um filme no qual Al Jolson cantava em sincronia com as imagens em algumas cenas, mudou o conceito do som nos filmes. Todos os estúdios quiseram ter som em seus filmes. Em 1926, a AT&T criou uma nova divisão, a Electrical Research Products Inc. (ERPI), para instalar sistemas de som nos cinemas, não só na América do Norte, mas no mundo todo.

Um ensaio de Emily Thompson chamado *"Wiring the World"* [Cabeando o mundo] narra a história relativamente curta dessa empresa. Thompson conta que os técnicos e engenheiros da ERPI entendiam seu trabalho não apenas como uma obra técnica; eles atribuíam um aspecto ideológico, cultural e até

mesmo moral à sua missão. Como preparação inicial, a equipe recebia um "treinamento aural", composto de aulas sobre a acústica nos cinemas, o reforço de som e como isolar as salas do ruído do metrô e dos carros nas ruas. O texto de um informativo da ERPI, *The Erpigram*, é interessante: "Cada funcionário estará equipado com uma bolsa grande de lona para carregar seu equipamento… o kit também traz uma pistola de espoleta para 'caçar reverberações, e seus ecos, e expulsá-las dos cinemas'".[11]

Prefiro imaginar esse treinamento aural como algo mais esotérico, um curso intensivo de audição, para aprender a ouvir e treinar o foco dos seus ouvidos. Posso até imaginar um grupo de homens uniformizados, inclinados um pouco para a frente, com a testa franzida, à escuta, apenas trocando sinais entre si em absoluto silêncio. As habilidades que eles estavam desenvolvendo, no meu entender, eram quase místicas, pois visavam treiná-los para ouvir coisas que o resto de nós jamais perceberia, ou captar sons que ouvimos apenas de forma subconsciente. Como um Sherlock Holmes acústico, eles analisariam uma sala com seus ouvidos bem treinados e conseguiriam entender várias coisas sobre o lugar, e até mesmo sobre elementos externos – coisas que meros mortais, sem seus poderes especiais, nunca perceberiam. Mas, assim como nos casos de Sherlock, tudo pareceria muito óbvio quando revelado pelos mestres da ERPI. Por mais que esse treinamento auditivo pudesse ser importante, a verdade era que grande parte do que aqueles homens faziam era bem prosaica: instalar cabos e pendurar cortinas para abafar os ecos e ajudar no isolamento sonoro.

Thompson narra um caso em que uma equipe da ERPI, em Canton, Ohio, ouviu um rugido vindo de algum lugar próximo à tela e, é claro, fez de tudo para entendê-lo e encontrar sua fonte e eliminar o barulho indesejado. Após "passar um tempo considerável procurando a origem do ruído por toda parte", eles decidiram olhar atrás da tela de projeção e encontraram seis leões de circo enjaulados.

A ERPI tinha uma abordagem um tanto evangelista. Como nossos tecno-utopistas de hoje, eles acreditavam que a instalação de sistemas de som nos cinemas desencadearia uma série de profundas repercussões e desdobramentos indiretos no mundo inteiro (dos quais muitos não teriam qualquer relação ao som). Nos primórdios do cinema, os Estados Unidos eram o principal produtor desse tipo de conteúdo, então imaginava-se que os valores americanos – a democracia, o capitalismo, a liberdade de expressão e todo o resto – seriam disseminados junto com os filmes. Os filmes falados levariam a "civilização" para o resto do mundo! (Tomando-se o conceito de "civilização" de modo um tanto paroquial, como em geral acontece. Hoje em dia, o mesmo é dito sobre o Facebook e várias outras novas tecnologias – que

elas irão “disseminar a democracia pelo mundo”. Ora, elas não garantiram a democracia nem nos Estados Unidos!) É interessante notar como uma “mera” tecnologia de sonorização para o cinema foi entendida como algo capaz de carregar uma bagagem tão grande.

O *The Erpigram* publicou um poema expressando suas esperanças e aspirações:

> Os chineses desistem do trabalho
> Os japoneses, do hara-kiri
> A dinastia de Maomé terá seu fim
> Pois a erpi está chegando
> Às terras do arroz e do curry!
> Em breve, até entre os esquimós
> Essa magia será conhecida
> Enquanto os canibais dos trópicos
> Abandonam seus caldeirões e suas beldades
> Para ouvir o rugido da tela prateada!
> Onde falta união entre as nações
> E o ódio cresce como um câncer
> Quem banirá a ignorância e a discórdia
> E dará ao mundo nova chance de vitória?
> Oras, a ERPI é a resposta! [12]

Thompson escreve: “A linguagem [evangelista] se tornou militar, e até um pouco sexual – os engenheiros eram chamados de Força Expedicionária Americana… e de tropas de choque… e de Especialistas Americanos. Na manchete que anunciava a instalação de um sistema de som num cinema no Cairo lia-se: ‘África cede aos avanços da ERPI’”.[13]

Essa cruzada tecnológica presumia que sua influência fluiria basicamente em um único sentido, dos Estados Unidos para todas as outras nações do mundo – que se tornariam, claro, consumidoras ávidas e felizes dos produtos americanos superiores. E, a princípio, foi exatamente isso o que aconteceu, porque poucos países tinham indústrias cinematográficas locais e nenhum deles tinha tecnologias de sonorização. Na Índia, o público recebeu *Melody of love*, e *Abie’s irish rose* em Fiji, e as plateias de Xangai puderam ver *Rio Rita* e *Hollywood revue*. Só a nata da cultura americana.

Essa situação não durou muito. Os franceses, de forma nada surpreendente, se ofenderam com tantas palavras em inglês saindo de seus cinemas e destruíram uma sala. Cineastas indianos aspirantes logo aprenderam a usar a tecnologia de som e começaram a fazer seus próprios filmes. Em pouco tempo, a Índia se firmou como o maior produtor cinematográfico do mundo. Estúdios de cinema equipados para trabalhar com som também surgiram na Alemanha e no Brasil, onde uma produtora lançou filmes musicais de pequena escala durante décadas. Como na maioria das empreitadas missionárias, o resultado final não saiu exatamente conforme o previsto. Em

vez de uma hegemonia e padronização global, a tecnologia de som nos filmes permitiu que centenas de culturas encontrassem suas próprias vozes no cinema. Na verdade, alguns chegam até a dizer que foi a produção local do cinema indiano que forçou os cidadãos do país a aprenderem uma língua comum, o que foi tão importante quanto os esforços de Gandhi na formação de uma identidade nacional. E essa língua em comum por fim viabilizou a união que os levou a expulsar o Império Britânico.

ALÉM DA PERFORMANCE: GRAVAÇÕES EM FITA

Milner narra a curiosa história do advento das fitas de gravação – a mídia seguinte a ser usada para capturar o som. A sequência de eventos que levou à adoção da fita é tão acidental e confusa que sua invenção e disseminação nunca tiveram nada de inevitável.

Pouco antes da Segunda Guerra Mundial, Jack Mullin, um engenheiro da Califórnia, fez experiências de gravação em diversas mídias diferentes dos discos, mas sem lá muito sucesso ou qualidade. Enquanto estava fora do país durante a guerra, ele às vezes ouvia sinfonias alemãs em programas de rádio. Não havia nada de incomum nisso: várias estações de rádio tinham suas próprias orquestras, que se apresentavam em grandes estúdios ou teatros, e em geral essas performances eram transmitidas ao vivo. O estranho era que essas "performances" pareciam estar acontecendo na calada da noite, enquanto Mullin trabalhava de madrugada. Então, a menos que Hitler estivesse obrigando orquestras a tocar no meio da noite, Mullin chegou à conclusão de que os alemães haviam de alguma forma desenvolvido aparelhos capazes de gravar as orquestras com tanta qualidade que o som transmitido parecia estar sendo produzido ao vivo.

Graças a um feliz acaso, Mullin foi para a Alemanha logo após o fim da guerra, e alguém lhe disse que aquelas transmissões de rádio vinham de uma cidade perto de onde ele estava. Mullin foi averiguar e encontrou dois gravadores de fitas que haviam passado por modificações para aprimorar sua fidelidade em relação às outras tecnologias da época. Aquelas inovações técnicas alemãs, assim como a tecnologia de seus foguetes, agora estavam abandonadas, então Mullin desmontou um dos aparelhos e enviou as peças para a casa de sua mãe, em Mill Valley.

Quando voltou para a Califórnia, ele remontou a máquina e, nesse processo, descobriu o que os alemães haviam feito ali. Entre outras coisas, eles haviam adicionado um "viés de tom" às gravações – uma frequência inaudível, mas que era capaz de dar uma maior "coesão" às outras frequências audíveis. Mullin então testou as máquinas e descobriu que, além de serem uma ótima mídia de gravação, as fitas também proporcionavam certas

possibilidades inesperadas.[D] Caso um radialista gaguejasse numa fala, Mullin poderia editar esse erro cortando a fita. Era impossível fazer qualquer coisa parecida com um disco! Se um comediante não conseguisse arrancar do público as mesmas risadas em uma determinada apresentação, seria possível pegar as risadas gravadas de outra ocasião e colá-las sobre a versão “real”. Foi assim que surgiram as claques! Além disso, elas poderiam ser reutilizadas. Risos “enlatados” poderiam ser usados em qualquer programa gravado caso a plateia ao vivo não se empolgasse o bastante.

D

O uso de edição e cortes fez com que uma “gravação” deixasse de representar uma única performance específica, ou pelo menos eliminou essa necessidade. O início de uma música, por exemplo, poderia vir de um “take”, e o fim, de outro, feito horas depois. A versão transmitida até poderia ser o resultado de performances realizadas em vários locais diferentes e depois reunidas. Os elementos de uma “performance” não precisariam mais estar enraizados em um determinado tempo ou espaço.

Após ver Mullin demonstrando seu gravador de fitas, Alexander Poniatoff fundou a a empresa Ampex, a fim de produzir mais aparelhos com base no mesmo projeto. No entanto, os bancos se recusaram a conceder o crédito necessário para dar início às operações da Ampex – fabricar os primeiros aparelhos exigiria um capital considerável –, então o futuro da gravação em fita não parecia muito promissor.

Por volta da mesma época, Bing Crosby, o cantor que havia desenvolvido um uso inovador de microfones, já vinha se cansando de ter de fazer todo dia seu famoso programa de rádio ao vivo. Bing queria mais tempo para jogar golfe, mas, por conta de seus programas ao vivo, seus momentos de lazer eram escassos. Crosby percebeu então que, se usasse um desses novos aparelhos para gravar seus programas, poderia gravar vários episódios num

mesmo dia e jogar golfe enquanto transmitiam as gravações. Ninguém iria saber que o programa não estava sendo ao vivo. Ele propôs isso à rádio ABC, mas, quando eles conheceram a "fábrica" de Poniatoff – que era uma bagunça, com peças espalhadas por toda parte –, recusaram a ideia na mesma hora. Crosby então tirou do próprio bolso o dinheiro que garantiria à Ampex o início da produção dos aparelhos. Tudo correu bem e, após a entrega do pedido inicial de Crosby, a ABC logo encomendou outros vinte. A era da gravação em fita, e de todas as possibilidades oferecidas por ela, estava começando.

A PROFECIA DE GLENN GOULD

Alguns anos depois, após uma maior disseminação dos vários truques e técnicas permitidos pela gravação em fita, o pianista canadense Glenn Gould escreveu um manifesto, *Os prospectos da gravação*, que expressava suas visões sobre a música e as performances gravadas. Assim como Crosby, ele se incomodava com as restrições e limitações de ter que se apresentar ao vivo, tanto que por fim acabou se aposentando dos palcos – só que não para jogar golfe. O manifesto de Gould foi ao mesmo tempo visionário e bem equivocado.

Por exemplo, Gould previu que até o fim do século XX os shows ao vivo seriam considerados coisa do passado. Isso não aconteceu, mas o fato de pensarmos nas gravações como uma versão mais definitiva da música do que uma performance ao vivo indica que Gould não estava de todo errado. Para o grande espanto de muitos ouvintes de música clássica, Gould decidiu adotar a tecnologia de gravação em fita. Ele passou a criar performances "perfeitas" editando *takes* diferentes e, como resultado, sua insatisfação com as apresentações ao vivo – especialmente as suas próprias – cresceu. Segundo ele, tocar ao vivo trazia sempre uma infeliz tentação de agradar a plateia, de ceder aos seus desejos – e, com esse seu tom de desdém, é possível concluir que ele via nisso um impacto negativo na música. Posso entender o porquê. Já fui a shows, em geral de pop, onde o desejo do artista de agradar a plateia se tornava um elemento tão integral da performance, e tão irritante, que eu mal conseguia ouvir a música em si.

Por outro lado, já vi shows onde o artista tenta entrar em um transe e acaba ignorando por completo o público, provavelmente para criar uma apresentação mais profunda e perfeita de uma determinada faixa. Quando isso acontece, eu penso que poderia simplesmente voltar para casa e ouvir o disco, que na maioria das vezes é melhor de qualquer jeito. Nesse sentido, concordo com Gould – se seu objetivo em uma performance é a perfeição, talvez seja melhor buscar isso em um estúdio, com a ajuda da edição.

Gould não estava sozinho. Sobre um colega, o musicista clássico Robert Craft, ele escreveu que “parece sentir que seu público – sentado em casa, perto dos alto-falantes – está preparado para ouvi-lo dissecar a própria música, apresentando-a de uma maneira fortemente direcionada do ponto de vista conceitual, algo tornado possível pela maior privacidade e concentração oferecida por essas circunstâncias de audição”.[14] Ao que parece, ele queria dizer que Craft também pensava que muitos fãs agora o ouviam em toca-discos ou aparelhos de som, e acabou mudando a forma como suas gravações eram produzidas e como as músicas eram dispostas nelas, a fim de que as pessoas que ouvissem o produto final em uma sala de estar tivessem uma experiência perfeita.

Existiram e existem críticos a esses novos usos da tecnologia de gravação em fita. A coisa ficou feia mesmo quando outros músicos começaram a ser usados para cantar alguma nota mais alta que o cantor principal havia errado ou não conseguido alcançar em certas gravações de ópera. Isso era visto como uma blasfêmia, e aconteceu muito antes de Milli Vanilli ser “pego” por não cantar em “seus próprios” discos. Concordo que chega a ser uma fraude quando o “cantor” não está cantando de verdade e o público não é informado disso, nem tampouco é algo que faça parte da estrutura conceitual da obra. Quando estou em turnê, os membros da minha banda e a equipe muitas vezes criticam abertamente outros shows onde a voz dos cantores de apoio (e às vezes até dos principais) é “gravada”, ou que usam “integrantes extra” escondidos atrás do palco. Dito isso, um show com *playback* pode ter sim sua integridade própria. Para mim, não há nenhuma regra inviolável no mundo da música.

Gould anteviu grande parte do que fazemos hoje graças à tecnologia da gravação em fita como forma de criação e composição. Depois de se aposentar dos palcos, ele deixou de lado a música clássica e fez alguns programas de rádio muito inovadores para a CBC. Um deles, *The idea of north*, consistia em uma montagem de várias camadas de vozes e sons que só poderia ter sido criada usando fitas e técnicas de edição. Foi um trabalho incrível. Milton Babbitt, o compositor de música eletrônica, levou essa ideia à sua conclusão lógica:

> Não acredito que alguém possa realmente preferir enfrentar os obstáculos intelectuais, sociais e físicos e a impossibilidade de repetir alguma parte perdida em uma sala de concertos, quando se pode ficar em casa, nas circunstâncias mais confortáveis e estimulantes possíveis e ouvir aquilo que bem quiser.[15]

A TECNOLOGIA DOS INSTRUMENTOS E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA

Leo Theremin inventou seu instrumento eletrônico epônimo em 1920. 1920! O teremim não se tornou muito conhecido até aparecer em vários filmes, como *Quando fala o coração*, de 1945, e *O dia em que a Terra parou*, de 1951, e depois na canção "Good Vibrations", dos Beach Boys. Esse instrumento é notoriamente difícil de tocar, já que na verdade não se deve encostar nele (o volume e o tom são controlados pela proximidade de uma parte do corpo – em geral das mãos), e talvez por isso mesmo o teremim nunca tenha se popularizado como seu criador esperava. Embora Theremin fosse russo, seria possível dizer que seu invento, e alguns outros instrumentos e sampleadores que surgiram depois, não tinham uma identidade nacional ou cultural. Eles não vieram de nenhuma tradição musical já existente, e não eram mais adequados para tocar determinado estilo musical do que outro. Os órgãos, por exemplo, surgiram graças à música litúrgica e, como a maioria dos instrumentos ocidentais, adaptam-se bem à escalas e afinações ocidentais, mas não a outros estilos. Basta apertar uma só tecla desses instrumentos para ser transportado na mesma hora para o mundo da música ocidental – não é possível criar variações de tom ou flexionar as notas. O teremim oferecia opções menos específicas em termos culturais. Era possível chegar a tons diferentes do padrão ocidental e malear as notas para cima e para baixo. Mas a dificuldade para tocar o instrumento impediu que muitos músicos se aproveitassem dessas qualidades. O uso difundido de instrumentos sem bagagem cultural teria que esperar.

Nos anos 1930, diversos inventores desenvolveram formas de usar eletricidade para amplificar o som dos violões. (Em teoria, o processo poderia ser aplicado a qualquer instrumento de cordas de aço – como um piano, por exemplo –, mas esses caras eram violonistas, e seus ajustes, inovações e protótipos podiam ser reproduzidos facilmente em oficinas caseiras.) Os violões e alguns outros instrumentos sem amplificação estavam tendo seu som afogado em certas bandas da época. Acusticamente, trompetes e pianos têm um som muito mais alto e, por mais que isso pudesse ser remediado posicionando um microfone em frente ao violonista, havia o risco do retorno – um guincho estridente do violão amplificado "retornando" ao microfone. Alguns desses primeiros violões elétricos eram basicamente versões normais com microfones dentro do violão ou presos no braço, e de fato tocavam mais alto, mas não resolviam o problema do retorno. Os captadores do tipo Transducer, que respondiam à vibrações físicas, funcionavam um pouco melhor. Rickenbacker produziu um violão, em 1931, de alumínio maciço que ganhou o apelido de "a frigideira" (e devia ser muito pesado).[E]

Em 1935, Rickenbacker fez outro violão, esse de baquelita – uma espécie de plástico mais usado em telefones e fuzis Kalashnikov. As primeiras gravações comerciais feitas com esses instrumentos foram de música havaiana. Tempos depois, um novo instrumento conhecido como guitarra havaiana (basicamente, um braço de guitarra que o músico punha sobre o colo para tocar com um slide de metal) foi adotado pelas bandas ocidentais de swing. Músicos de jazz e virtuosos como Charlie Christian adotaram os violões elétricos, e pode-se até dizer que, sem essa tecnologia, a música de Christian jamais teria feito sucesso. Os músicos de blues se deram conta de que o volume mais alto dos violões elétricos era ótimo – eles agora podiam tocar em clubes barulhentos.

No início, a maioria dos captadores de violão era magnética. Um captador desenvolvido em 1940 captava a vibração de cada uma das cordas de aço individualmente, e então um pequeno amplificador elevava o nível desse sinal para que o violonista pudesse finalmente competir com o resto da banda. Como os captadores apenas sentiam a vibração das cordas de metal, em vez de "ouvir" o som acústico do violão, os fabricantes perceberam que seria possível eliminar a problemática caixa de ressonância do violão que garantia boa parte da qualidade do som no instrumento não amplificado. A primeira guitarra Les Paul recebeu o apelido de *"the log"* [tora de madeira], porque essa era basicamente sua aparência mesmo – a caixa de ressonância de um violão típico havia sido eliminada.

Ouvi "Purple Haze" pela primeira vez em um rádio transistor quando era jovem, e me lembro de dizer ao meu pai que aquilo era algo novo. Empolgado, expliquei a ele que a música eletrônica (com seus sons estranhos de Stockhausen e Xenakis que eu mal conhecia, isso para não falar do teremim) agora estava sendo apresentada e moldada com um instrumento acústico, no caso, a guitarra amplificada nas mãos de Hendrix. Os sons criados por Hendrix (e por outros que eu ainda não conhecia) eram diferentes dos de qualquer instrumento acústico. O dogma de se manter fiel ao som de um instrumento tradicional havia sido totalmente quebrado, e o efeito dos

equipamentos de amplificação e processamento de sinais (principalmente pedaleiras) havia se tornado uma parte integral do som de um instrumento. Assim como Theremin e seu instrumento, a guitarra elétrica não tinha paralelo na história. A gama de sons que ela proporcionava não era restrita a nenhuma trajetória cultural específica. A música parecia estar prestes a se libertar do passado.

A guitarra elétrica ainda privilegiava as escalas ocidentais, a menos que você usasse um slide (como com a guitarra havaiana). Os trastes que determinavam as notas, como em um piano, ainda eram estruturados para tocar escalas e tons reconhecíveis, mas a variedade sonora que era possível extrair de um instrumento amplificado era quase infinita. Baques secos de piano, acordes percussivos estridentes, agudos de saxofone e tons de sinetas, como os de um gamelão. Nenhum outro instrumento era capaz de tudo isso – com certeza não nas mesmas proporções –, e, como resultado, texturas e toques tonais se tornaram uma parte cada vez maior das composições. Os mesmos trechos, tocados em instrumentos diferentes, poderiam continuar sendo uma mesma música em termos de direitos autorais ou de partitura, mas a partir de certo ponto começamos a associar as músicas a sons específicos de guitarra usados na maioria das gravações mais famosas. Seria quase impossível transcrever no papel essa ampla paleta sonora, e ela ainda não é entendida como uma parte tão integral da composição quanto a melodia entoada pelo cantor ou a escolha de acordes que a acompanha. Esse conceito de canção, de composição, ainda deriva de uma era acústica, e evoca em maior parte a imagem de um músico ou compositor sentado em frente a um piano, criando uma melodia básica e alguns acordes interessantes em harmonia para acompanhá-la. Evidentemente, o *som* do piano ou da voz não é realmente compreendido como um fator que influencia o que é composto – ao menos não nessa visão tradicional. Algumas canções de Tom Waits, por exemplo, soariam muito bregas se cantadas de um jeito “normal”, sem seu típico vocal rouco. O som de sua voz é o que faz essas canções funcionarem. Os sons metálicos e o uá-uá da guitarra se tornaram uma parte tão importante das músicas quanto suas letras ou a melodia vocal básica.

Os sintetizadores que surgiram nos anos 1970 e no início dos 1980 eram, como o teremim, dissociados de qualquer cultura ou tradição musical. Os blipes e gorgolejos que produziam não eram extensão de nenhuma tradição definida; por isso, por mais que às vezes fossem usados para imitar instrumentos já existentes, os sintetizadores se tornaram ferramentas incrivelmente libertadoras. O Mini Moog, inventado por Bob Moog em 1970, foi o primeiro sintetizador realmente acessível e portátil. As versões anteriores desses aparelhos eram enormes, complicadas e exigiam dias de programação para funcionar. O invento de Moog aproximou esse instrumento

tão esotérico do público. Bernie Krause, um dos pioneiros dessa tecnologia, chegou a dizer que os chineses, na época adeptos à sua versão bastante doutrinária do comunismo, consideravam esse instrumento, livre de qualquer história ou cultura tradicional, perfeito para a sua nova sociedade. Eles convidaram Krause para ensiná-los a operar esse revolucionário instrumento, mas o Mini Moog nunca se popularizou entre as massas, e as óperas revolucionárias continuaram a ser compostas com base em modelos musicais antigos.

TOCANDO COM VOCÊ MESMO

Les Paul, o mesmo cara que produziu uma das primeiras guitarras elétricas do mundo, também pode reivindicar a invenção da gravação multicanal. A técnica consiste em gravar uma performance e depois rebobinar o take até o começo para adicionar outros elementos sobre ele, como sua esposa cantando. Ao menos foi isso que Paul fez com a dele, a cantora Mary Ford. Ou você pode "tocar com você mesmo", como Paul também fez – gravando primeiro a bateria, para depois adicionar mais de uma guitarra, criando uma banda virtual de um homem só. Também é possível variar a velocidade do gravador para produzir efeitos estranhos – avanços muito rápidos, por exemplo. Em 1947, Paul e Mary gravaram uma canção chamada "Lover", que foi o primeiro single comercial a ser gravado em multicanal. O multicanal de Les Paul, na época, foi o mais próximo do que hoje chamamos de gravador de som sobre som. Em sua versão pioneira dessa tecnologia, era possível adicionar mais elementos a uma faixa pré-gravada, mas o resultado era uma mescla definitiva das duas faixas. Se errasse, teria que recomeçar do zero. Era mais ou menos como pintar com aquarela, ou cozinhar.

Quando eu estava no colégio, meu pai modificou um pequeno gravador de rolo Norelco para criar algo parecido. Eu gravava camada após camada de guitarra, até por fim chegar a uma retumbante e estridente banda virtual. Um amigo e eu tentamos fazer uma coisa um pouco mais acessível, gravando uma versão da música "Happy Together" dos Turtles usando latas de batata-frita como bateria e cantando as harmonias sozinhos. Aquilo era muito divertido, mas irritante e frustrante também – um único erro podia jogar tudo pelo ralo.

Nas máquinas de som sobre som, as "faixas" que você gravava primeiro eram repetidas toda vez que você adicionava uma nova camada, então elas perdiam qualidade, ficando cada vez mais abafadas conforme outras partes eram inseridas. Por isso, costumava-se deixar por último as partes que teriam maior destaque, já que elas precisariam ficar mais nítidas e ter uma melhor qualidade – em geral, eram os vocais.

Muitas bandas, incluindo os Beatles, usavam uma variação dessa técnica.

Mesmo tendo à disposição um gravador multicanal autêntico, o aparelho tinha só quatro canais separados. Caso quisessem adicionar um quinto canal, elas precisavam gravar os quatro canais já existentes em dois canais de um segundo aparelho de quatro canais, criando dois novos canais no segundo aparelho para trabalhar. No entanto, nesse processo, todas as gravações anteriores no aparelho de quatro canais original passavam por uma sessão extra de gravação, e o equilíbrio entre elas agora já não podia ser mudado. Igual à técnica de Les Paul. Em geral, isso era imperceptível, mas, se o procedimento fosse repetido muitas vezes, o abafamento do som começava a ficar evidente.

O LP

Com a introdução dos discos de vinil, ou *long-plays* (LPS), em 1948, as gravadoras encorajaram seus artistas a produzirem músicas especificamente para essa nova mídia, já que os novos discos poderiam ser vendidos por um valor mais alto, gerando mais lucro por unidade do que o obtido com os disco de meros 45 rpm (ou os de 78, que estavam sendo descontinuados). Alguns artistas adotaram a ideia e começaram a estender um pouco suas músicas para se encaixarem no novo formato. Surgiram então os LPS temáticos. (Frank Sinatra foi um dos primeiros a se enquadrar nesse formato, com suas coleções de músicas intimistas feitas para serem ouvidas tarde da noite em apartamentos de solteirões conquistadores.) LPS contendo músicas ligadas por um tema – em geral, musicais da Broadway como *Oklahoma* ou *A noviça rebelde* – fizeram muito sucesso. Por volta do final dos anos 1960, sessões estendidas de música chegaram aos discos, assim como as composições de Miles Davis e de várias bandas de rock, que em geral ocupavam um lado inteiro de um álbum.

Os LPS tinham suas próprias limitações técnicas. Eles comportavam em média de 20 a 24 minutos de música de cada lado e, quanto mais alta fosse a música (especialmente em tons mais baixos), mais profundos e largos seriam os sulcos gravados na cópia master. Como resultado disso, esses trechos mais baixos ou altos acabavam ocupando um maior espaço físico no disco, o que implicava menos tempo total disponível no LP. As músicas de maior impacto precisavam ser mais baixas ou mais curtas para caber nos discos. Você podia colocar tão baixo quanto quisesse, mas nesse caso o volume geral precisava ser diminuído e, por mais que as pessoas em casa sempre pudessem ajustar o volume de seus aparelhos para compensar isso e fazer o disco soar tão alto quanto qualquer outro, ter um volume original mais baixo no rádio ou em *jukeboxes* era uma grande desvantagem.

Na música clássica, a largura e a profundidade dos sulcos variavam ao

longo de um LP. Nos trechos mais tranquilos, os sulcos eram bem finos e ficavam juntos um do outro, permitindo que fosse encaixado mais tempo de música em um determinado espaço, o que depois poderia ser compensado pelos sulcos mais largos exigidos pelas passagens mais altas e intensas. Técnicos, chamados de engenheiros de masterização, especializaram-se em encontrar a melhor forma de espremer a maior quantidade de música em um disco, mantendo o máximo possível do volume e da amplitude dinâmica. Os tornos de corte, as máquinas usadas para formar os sulcos, ajustavam automaticamente o tamanho do sulco de acordo com o som gravado, mas eram os engenheiros de masterização que decidia quantas músicas ficariam em cada lado e se o volume precisaria ser abaixado num lado inteiro ou apenas alterado sutilmente, suavizando o volume dos tons mais baixos em pontos bem escolhidos.

Existem até pessoas capazes de identificar um disco de música clássica apenas analisando os sulcos de um LP. Elas conseguem pegar um vinil e identificar que há, por exemplo, um trecho tranquilo lá pelos três minutos do disco, um crescendo mais intenso aos quinze e uma passagem de volume médio em um lado que acaba por volta dos 22 minutos – e, com base nisso, dizer que tipo de música esse disco contém. Fazer algo assim não seria tão fácil com a música pop, que tende a ser gravada (e composta) usando um volume mais constante. Em uma performance ao vivo, uma banda pop precisa ser ouvida sobre uma plateia barulhenta, muitas vezes bêbada, e trechos mais baixos podem se perder. Com a invenção do rádio, ficou muito claro que passagens muito altas e muito baixas acabavam ficando agressivas e distorcidas demais ou inaudíveis; então, uma espécie de consistência de volume padrão começou a ser privilegiada. O volume se tornou um ponto crucial para a qualidade dos discos. Discos que *pareciam* mais altos saltavam do rádio ou das *jukeboxes* e chamavam a atenção dos ouvintes, pelo menos por alguns instantes, mas isso já era o suficiente para fazer com que eles parassem de mexer no dial dos seus rádios. Enfatizei a parte do “pareciam” porque na verdade um disco não podia ser mais alto do que a concorrência. As estações de rádio operam em frequências autorizadas; logo, têm limitações de volume: elas não têm como tocar uma música num volume mais alto do que outra. No entanto, existem truques psicoacústicos que tanto músicos como produtores musicais começaram a usar na tentativa de enganar o ouvido das pessoas e fazer com que elas *achassem* que certa canção era mais alta do que outra. O uso de compressores, limitadores e outros aparelhos na tentativa de criar um volume aparente se tornou cada vez mais difundido. No rádio, esses aparelhos – quando aplicados sobre uma transmissão inteira – faziam uma estação de rádio parecer mais alta, e talvez mais interessante, do que sua concorrente.

Outros truques para elevar o volume aparente eram musicais. Com um habilidoso ajuste no arranjo dos instrumentos durante a gravação, era possível criar o mesmo efeito de um compressor, mas sem aquele toque irritante, artificial e invasivo (quando audível) de “achatamento” do som. Se menos instrumentos acompanharem a voz do cantor, o vocal pode ser ouvido com clareza sem a necessidade de ser mais alto que o resto. Dispersar os instrumentos e arranjos pelo espectro de tom também ajuda. Instrumentos que tocam numa mesma faixa de tom competem entre si para serem ouvidos, então, se quiser que eles se destaquem, é melhor fixar níveis de frequência diferentes para cada um deles. Se todos os músicos da banda tocarem na ponta mais baixa da sua faixa tonal, há uma boa chance de que o som acabe saindo confuso e indistinto, mas, se eles dividirem suas partes, cada instrumento individual soará mais distinto e o resultado final por inteiro parecerá ser mais alto.

FITAS CASSETE

Em 1963, uma companhia holandesa chamada Philips desenvolveu a fita cassete. As fitas foram usadas originalmente apenas em máquinas de ditado, uma vez que a qualidade das gravações não era muito boa. Mas, em 1970, isso mudou, e elas começaram a ser usadas para armazenar música. As fitas eram pequenos dispositivos portáteis que podiam ser tocados em carros e não riscavam ou se desgastavam tão rapidamente quanto os mais frágeis LPS. A Philips também decidiu licenciar seu formato para uso livre, e assim, outras empresas puderam adotá-lo sem ter que repassar parte de seus lucros à Philips. Por volta da metade dos anos 1970, essas fitinhas de plástico que cabiam no bolso já estavam por toda parte. As fitas cassete tinham capacidade de armazenar um pouco mais de música do que os LPS, mas o mais importante era que os aparelhos nos quais elas eram tocadas também eram capazes de gravar. O público geral pôde voltar a fazer suas gravações, como no passado. (Na verdade, chegaram a existir gravadores de rolo domésticos, mas eles eram enormes e caros.) As pessoas começaram a gravar fitas cantando para algum parente, a copiar suas músicas favoritas das suas coleções de LPS e a gravar programas de rádio e canções que elas mesmas tocavam ou compunham. Com dois aparelhos (ou com os aparelhos *double-deck* que logo se tornariam populares), era possível copiar fitas cassete, uma de cada vez, e fazer cópias para os amigos.

As gravadoras tentaram desencorajar as “gravações caseiras”, como se referiam a elas. A preocupação era que as pessoas acabariam gravando as músicas de maior sucesso direto do rádio e nunca mais comprariam seus singles de 45 rpm. Elas lançaram uma imensa (e bastante ineficaz) campanha de propaganda que serviu em grande parte apenas para alienar os ouvintes e

consumidores das empresas que vendiam música pré-gravada. “A gravação caseira está matando a indústria musical” era seu slogan. Eu mesmo às vezes comprava fitas pré-gravadas, mas em geral ainda comprava mais LPS. Como muitos dos meus amigos, eu fazia *mixtapes* com as minhas músicas favoritas de vários estilos, para mim mesmo e para os outros. Em vez de emprestar LPS preciosos, frágeis e grandes, era mais fácil trocar fitas cassete com nossas músicas favoritas, com cada uma delas focada em um certo gênero, tema, artista ou clima. Havia muitas categorizações bem específicas surgindo na época. As fitas eram como baús do tesouro que cabiam no seu bolso. Descobri vários artistas e novos estilos por meio de cassetes que eu pegava com amigos, e acabei comprando muito mais LPS como resultado disso.

As *mixtapes* que fazíamos para nós mesmos eram espelhos musicais. A tristeza, ira ou frustração que estávamos sentindo em um dado momento podia ser encapsulada numa seleção de músicas. As pessoas faziam *mixtapes* que correspondiam a certos estados emocionais, e então podiam usá-las quando precisavam recuperar os ânimos ou se acalmar. Uma *mixtape* podia ser sua companheira, sua psiquiatra ou seu ombro amigo.

Elas eram uma forma de *potlatch* – um costume indígena no qual uma oferenda recebida exige se retribua com outra oferta recíproca no futuro. Se eu montasse uma *mixtape* para você com minhas músicas favoritas – provavelmente com canções das quais você iria gostar e talvez ainda não tivesse ou conhecesse –, esperava-se que você preparasse outra com músicas que eu pudesse gostar. Essa retribuição não tinha nenhum prazo rígido a ser seguido, mas você não podia se esquecer. Ganhar uma *mixtape* era uma coisa muito pessoal. Em geral, elas eram feitas para uma única pessoa, ninguém mais. Era como um programa de rádio para um ouvinte só, com cada música cuidadosamente escolhida com todo carinho e humor, como se para dizer: “Eu sou assim, e com esta fita você vai me conhecer melhor”. A escolha das músicas e de sua ordem permitia que você comunicasse coisas que poderia ter vergonha de dizer cara a cara. As canções em uma *mixtape* feita por uma pessoa amada eram analisadas com todo cuidado à procura de pistas e metáforas que pudessem revelar certos detalhes e sentimentos mais profundos escondidos naquela carga emocional. As seleções de músicas – organizadas das formas mais criativas possíveis – se tornou uma nova forma de expressão.

As gravadoras queriam tirar isso de nós. Eu gravava músicas direto do rádio, bem como as gravadoras temiam. Levei um aparelho de som portátil na minha primeira viagem ao Brasil e, sempre que ouvia alguma coisa interessante no rádio, gravava tudo. Depois, eu perguntava quem eram aqueles cantores ou bandas, e começava a procurar seus LPS para poder comprá-los. Cheguei a licenciar alguns deles para serem lançados por um selo

musical que tive por um tempo. Se eu não tivesse como gravar esses programas de rádio, nunca teria descoberto quem eram esses artistas. Eu também gravava outros tipos de programas de rádio em fitas cassete: música gospel, pregações religiosas, exorcismos, *talk-shows* e radionovelas. Eu às vezes acabava juntando fitas demais, mas elas eram uma constante fonte de inspiração e se tornaram ferramentas importantes no meu próprio processo de criação musical.

Os aparelhos de som portáteis traziam microfones integrados e, o que talvez fosse ainda mais importante, compressores embutidos também. O compressor é um circuito que comprime o som e atua como um controle automático de volume, suavizando os sons mais altos e elevando os mais baixos. Ao gravar num aparelho como esse um longo acorde de piano, por exemplo, o ataque – a forte batida inicial – seria suavizado e, conforme o "rabo" do acorde se estendesse, perdendo a força e ficando mais baixo, você ouviria o efeito dos circuitos tentando torná-lo mais alto. Era quase como se alguém estivesse mexendo no botão de volume em uma desesperada tentativa de manter um nível constante de som. O efeito é bem pouco natural quando usado com exagero, mas também é muito bacana, e às vezes pode dar um tom estranho, mas interessante às gravações amadoras. Durante um tempo, usei esses aparelhos de som portáteis como ferramentas de composição – gravando ensaios e improvisações da banda, que eu depois ouvia e anotava as melhores partes, tentando imaginar como os melhores elementos poderiam ser utilizados juntos. O compressor integrado tinha uma grande influência sobre essas decisões: favorecendo algumas passagens e fazendo outras parecerem terríveis, ele me levava a decisões criativas inconscientes.

Gêneros inteiros de música floresceram como resultado das fitas cassete. Bandas de punk que não conseguiam fechar acordos com uma gravadora recorreram à produção de cópias de fitas caseiras que eram vendidas em shows ou por correio. Essas cópias de cópias perdiam algo da qualidade – suas frequências mais altas inevitavelmente eram reduzidas, e algumas nuances dinâmicas também desapareciam, mas ninguém parecia se importar muito. Essa tecnologia favoreceu um estilo de música que poderia ser descrito como "etéreo, ambiente ou barulhento".[16] Eu me lembro de ouvir fitas com músicas de Daniel Johnston que deviam ser o resultado de inúmeras cópias seguidas. A qualidade de áudio era péssima, e parecia que ele havia feito "*overdubbings*" [sobreposições] de voz ou instrumentos em certas músicas enquanto gravava o material – tudo em cassete. Foi uma era de música "suja". A qualidade estava escorregando ladeira abaixo, mas a liberdade e o poder oferecidos por aquela tecnologia compensavam tudo.

As fitas cassete tiveram efeitos diferentes, mas correlatos, em outras partes

do mundo. Na Índia, a Gramophone Company tinha praticamente o monopólio do mercado de LPs. Ela gravava apenas estilos específicos (a maioria *ghazals* – canções de amor e algumas trilhas de filmes) e só trabalhava com um punhado de artistas: Asha Bhosle, Lata Mangeshkar e outros poucos. Seu domínio sobre a música gravada durou até 1980, quando o governo indiano decidiu liberar a importação das fitas cassete. O efeito foi rápido e impactante: selos menores nasceram e outros tipos de música e artistas começaram a ser ouvidos. Pouco tempo depois, 95% de todas as gravações comerciais na Índia já estavam sendo lançadas em cassetes.

Essa adoção maciça foi um padrão seguido em vários outros países também. Tenho fitas "comerciais" que são como um tesouro para mim, vindas de Bali, do Sudão, da Etiópia e outros lugares. Infelizmente, a qualidade quase sempre é atroz; os aparelhos de cópia podiam estar descalibrados, ou as cópias às vezes eram feitas às pressas pelo dono da loja ou da banquinha. Mas muita música acabou sendo disseminada, com estilos dos quais eu nunca sequer teria ouvido falar sem as fitas cassete, uma mídia barata e de fácil reprodução.

Outro efeito colateral dessa avalanche de fitas cassetes foi que diversos estilos musicais que vinham sendo editados e encurtados para caber em discos agora poderiam voltar a ser algo mais parecido com sua forma original. Ragas indianos duram pelo menos uma hora, e por mais que um lado de uma cassete em raros casos comporte tanto tempo, essas músicas agora podiam ser bem maiores do que os 21 minutos de um LP padrão. As canções de Rai, o pop argelino, podiam durar tanto quanto os músicos e o público quisessem (ou pudessem pagar), então, cortá-las em músicas de três a quatro minutos mais bem adaptadas aos discos e ao público ocidental acabava com a festa antes mesmo que ela pudesse começar.

A disseminação mais ampla e ecumênica das fitas cassete nem sempre foi benéfica. Em Java, as gravações em cassetes dos conjuntos locais de gamelão passaram a circular por toda parte. Antes do advento das cassetes, cada vilarejo tinha seu próprio conjunto de gamelão e seus próprios instrumentos, cada um com suas idiossincrasias. Havia variações nas formas de tocar e nos arranjos também. Mas, com a circulação das cassetes dos conjuntos mais famosos, os estilos passaram a se tornar mais homogêneos. Padrões começaram a surgir em todo lugar, e até a afinação das canções começou a seguir aquela ouvida nas fitas.[17]

É um jogo de perde e ganha. Com a disseminação da música, que leva vozes regionais distintas a públicos mais amplos, certos cantores e bandas (que podem ser mais criativos, ou apenas estarem sendo agenciados por gravadoras maiores) começam a dominar a cena, e estilos regionais peculiares

– como o que o escritor Greil Marcus, em uma referência a Harry Smith, chamava de “a velha e bizarra América” – acabam sendo esmagados, negligenciados, abandonados e frequentemente esquecidos. Esse processo de disseminação e homogeneização acontece em todas as direções ao mesmo tempo; não se trata apenas de uma repressão contra indivíduos e peculiaridades decretada de cima para baixo. Gravações feitas por algum cantor obscuro, antes desconhecido, podem chegar aos ouvidos de um público mais amplo, e artistas como Elvis, Luiz Gonzaga, Woody Guthrie ou James Brown podem ganhar as massas – o que antes era um estilo local de repente passa a exercer uma imensa influência. A música pop pode ser tirada dos eixos por um rapper até então desconhecido e talentoso saído de um conjunto habitacional. E, depois, o processo de homogeneização começa de novo. Essas coisas seguem um fluxo e contrafluxo natural, e às vezes é difícil fazer um julgamento de valor com base num momento particular isolado nesse ciclo interminável de mudanças.

NA BALADA

Por volta de 1976, surgiram os singles de 12” de música dance e os produzidos por DJs. Como os sulcos nesses singles gigantes podiam ser mais largos, e como eles giravam tão rapidamente quanto um disco de 45 rpm, seu som era mais alto do que os LPs que giravam a 33 rpm. Eu me lembro de reparar, no final dos anos 1970, como os baixos (o som dos bumbos e dos baixos) podiam ganhar um maior destaque nesse formato e soar mais altos. As discotecas tinham alto-falantes capazes de acomodar essas frequências, e se tornaram um mundo de baixos intensos e pulsantes – uma experiência que precisou esperar até a chegada do CD e das gravações digitais para ser replicada fora do ambiente das baladas.

Baixas frequências podem tanto ser sentidas como ouvidas. Sentimos o impacto do baixo no nosso peito e no estômago, afetando fisicamente nosso corpo. Além de qualquer assimilação audível e neurológica da música, no ambiente de uma discoteca, somos golpeados e massageados pela música. Essas frequências são lascivas, sensuais e também um pouco sujas e perigosas.

Além de darem grande destaque aos baixos, os sistemas de som das discotecas também tinham conjuntos de *twitters* – pequenos alto-falantes capazes de projetar sobre as cabeças dos frequentadores as frequências extremamente altas presentes nas gravações. Ao mesmo tempo que as pessoas eram massageadas pelos baixos, esses alto-falantes enchiam o ar com o som de chimbaus voando de um lado para o outro como um milhão de agulhas. Imagino que tivesse algo a ver com as drogas também; essas frequências altas

pareciam particularmente interessantes se você estivesse sob o efeito de nitrito de amila ou cocaína. Com o tempo, é claro, os mixadores nos estúdios começaram a modificar as músicas para acomodar essa nova audição alterada pelas drogas, e, durante um tempo nos anos 1980, muitos discos passaram a ter agudos ensurdecedores. Era de doer. Alguns artistas se dedicaram exclusivamente a esse gênero, e suas músicas eram feitas em grande parte apenas para serem tocadas pelos sistemas de som das discotecas. Às vezes, você ouvia uma música incrível numa discoteca, mas depois ela simplesmente não parecia a mesma em casa. Os sistemas de som jamaicanos faziam o mesmo. O forte impacto do baixo e as batidas de alta frequência das guitarras e dos chimbaus deixavam um buraco sonoro enorme no meio da música – um espaço perfeito para ser preenchido pelos vocais de um DJ ou pelo rap de MCS.

Nas discotecas, os DJS gravitaram em direção aos discos de 12” não só pelo volume mais alto e pelos baixos de maior impacto proporcionados por esse formato, mas também porque essa mídia era capaz de combinar esses elementos com o que passou a ser chamado de “*extended mixes*”. Um mix de uma música feito para tocar em uma discoteca podia não só ter um impacto sonoro de fazer a terra tremer, como também uma maior duração e pausas – trechos nos quais o vocal e muitas vezes boa parte da “música” em si desaparecia, deixando apenas a levada para trás. O DJ podia “estender” essas pausas ainda mais, tocando o mesmo disco em duas picapes diferentes. Eles podiam alternar entre uma picape e outra, criando uma pausa instrumental na transição para um mesmo trecho da outra cópia, e então fazer o mesmo ao inverso, repetindo o processo várias e várias vezes, criando uma pausa com a duração que o DJ, as pessoas na pista ou o MC quisesse. Semelhante ao começo do jazz, outras pessoas além dos próprios artistas, como a plateia dançando, estavam influenciando a música.

Os jamaicanos estiveram entre os primeiros a explorar essas possibilidades. Quando essa tecnologia chegou a Manhattan e ao Bronx, e foi complementada com alguns dançarinos de break e um MC, o hip-hop nasceu. As batidas mudaram ao chegarem a Nova York, mas o princípio era o mesmo: adaptar uma mídia originalmente criada para ouvir música, ou para DJS tocarem em discotecas, e usá-la como ferramenta para criar um novo estilo musical. A música devora seus próprios rebentos e dá à luz uma nova criatura híbrida. Duvido que ainda haja um único músico de hip-hop sequer que crie suas batidas com a manipulação física de vinis, mas a essência do estilo em si não mudou muito nos últimos trinta anos.

No início, os músicos de rock e seus fãs não viram esses desdobramentos com bons olhos, em geral por motivos raciais e homofóbicos – a maioria das baladas mais populares era voltada para negros, gays ou ambos os grupos.

Parte dessa aversão também advém da ideia de que esse novo estilo de música não estava sendo criado por músicos tradicionais. Não havia nenhum baterista ou guitarrista tocando nessas discotecas, por mais que eles muitas vezes ainda pudessem ser ouvidos nos discos que giravam nas picapes. Essa reclamação podia até ter seus fundamentos e justificativas, mas não acredito que a maioria desses roqueiros resmungões de fato tivesse qualquer interesse ou preocupação com o mercado de trabalho para os bateristas e guitarristas.

Outro ponto muitas vezes mencionado era que a música dance era "artificial", ou seja, produzida por máquinas, robótica – e, por consequência, não tinha alma. Alguns diziam também que esse estilo de música não era original; tudo era feito juntando partes das gravações de outros artistas. Como as *mixtapes*. Eu diria que, afora as questões raciais e sexuais, esse último aspecto era o mais ameaçador. Para os puristas do rock, esse novo estilo atacava o conceito de autoria. Se a música agora era aceita como uma espécie de propriedade, então essa miscelânea que ia contra a ideia de posse e parecia pertencer a (e ser criada por) tantas pessoas (e máquinas) colocava em debate toda uma estrutura social e econômica. E, com a tecnologia digital começando a despontar no horizonte, a situação só iria piorar – ou melhorar, dependendo do seu ponto de vista.

* Pobre fazendeiro, pobre fazendeiro, pobre fazendeiro / Eles levam tudo o que o fazendeiro produz / Suas roupas são todas remendadas, seu chapéu é cheio de buracos / Curvado, colhendo algodão dos algodoeiros… (N.T.)

** Pobre fazendeiro, pobre fazendeiro, pobre fazendeiro / Eles levam tudo o que o fazendeiro produz / No armazém, seu dinheiro vai pros sacos deles / Seus pobres filhos e sua pobre esposa, largados em casa aos farrapos. (N.T.)

CAPÍTULO QUATRO

Como a tecnologia molda a música

Parte dois: digital

Assisti a uma palestra do cientista da computação Jaron Lanier há pouco tempo. Depois de tocar algumas músicas em um *sheng*, um órgão de boca chinês, ele disse que o instrumento tinha uma origem incrivelmente prodigiosa. Lanier afirmou que aquele instrumento poderia talvez ter sido o primeiro no qual as notas tocadas eram escolhidas por um mecanismo, um mecanismo que foi um precursor da teoria binária e, portanto, de todos os computadores.

Esse instrumento ancestral chegou a Roma pela Rota da Seda, e o império construiu uma versão gigante dele – como impérios costumam fazer. Esse instrumento maior precisava de um assistente para bombear o ar – pois era grande demais para ser tocado com a boca – e, mais do que tudo, uma série de alavancas passou a selecionar as notas. Esse sistema serviu de inspiração para o que hoje conhecemos como os teclados – a série de alavancas usadas para tocar as notas de órgãos (que também são imensos instrumentos de sopro) e pianos. Ele também inspirou o francês Joseph Marie Jacquard, que em 1801 montou um tear, cujos complexos padrões de trama eram guiados por cartões perfurados. Com isso, era possível controlar o padrão das tramas usando um conjunto de cartões.

Décadas depois, o tear de Jacquard, por sua vez, serviu de inspiração para Charles Babbage, que tinha um dos autorretratos de Jacquard, no qual ele havia usado seus cartões para criar uma imagem de si mesmo em seda. Babbage projetou sua Máquina Analítica – um engenho computacional que, se algum dia tivesse sido posto em prática, também teria sido controlado por cartões perfurados. Na versão de Babbage, os cartões deixaram de controlar fios e deram um salto para a abstração binária, realizando cálculo puro. Uma jovem amiga de Babbage, Ada Byron (filha do famoso poeta), ficou fascinada com o aparelho e, vários anos depois, veio a se tornar conhecida como a primeira programadora de computadores. Portanto, segundo Lanier, nosso mundo de hoje tão saturado de computadores deve parte de sua origem a um instrumento musical. E essa tecnologia digital, não muito tempo após seu advento, também afetou o mundo da música.

A tecnologia que permitiu a digitalização de informações de som (e, logo depois, de todos os tipos de informações) foi desenvolvida em grande parte pela indústria telefônica. A Bell Labs, divisão de pesquisa da Bell Telephone

Company, foi incumbida de encontrar formas mais eficientes e confiáveis para transmitir as conversas telefônicas. Até os anos 1960, todas as linhas de telefonia eram analógicas, e o número de conversas que podiam ser administradas ao mesmo tempo era limitado. A única forma de acomodar mais ligações naquele mesmo número de linhas era descartar as frequências mais altas e baixas da voz, e então transformar o som resultante de baixa qualidade em ondas que podiam ser transmitidas em paralelo, sem interferir uma na outra – de maneira muito parecida com o que acontece nas transmissões terrestres de rádio.

A Bell Labs era imensa e desenvolveu uma ampla série de invenções, como o transistor e os semicondutores que compõem circuitos integrados à base de silício (que hoje possibilitam a criação de aparelhos minúsculos), lasers, tecnologia de micro-ondas, painéis solares e muito mais. Quando sua empresa detém um monopólio, é fácil bancar custos de pesquisa e desenvolvimento, e eles puderam se dar o luxo de pensar no longo prazo (e foram visionários o bastante para isso). Cientistas e engenheiros podiam trabalhar em projetos que talvez não trouxessem resultados antes de uma década.

Em 1962, a Bell Labs descobriu como digitalizar o som – ou seja, capturar uma onda sonora e dividi-la em pequenos fragmentos que podiam ser organizados em zeros e uns. Quando enfim conseguiram pôr isso em prática de uma forma que não tivesse custos proibitivos e ainda deixasse a voz humana reconhecível, eles imediatamente passaram a aplicar essa tecnologia para tornar suas linhas de longa distância mais eficientes. Agora, mais chamadas podiam ser feitas ao mesmo tempo, já que a voz era apenas um fluxo de zeros e uns que podiam ser espremidos (por meio de codificação e transposição), junto com as outras chamadas, em seus cabos de telefonia. Isso foi especialmente importante devido às limitações impostas pelos cabos telefônicos de longa distância submarinos; não era possível simplesmente sair por aí e instalar novos cabos se, de repente, as pessoas quisessem ligar mais para a França. Na perspectiva da Bell, em certo sentido abstrato, a voz é uma espécie de informação. Portanto, grande parte da pesquisa da empresa focada em entender o que tornava uma transmissão compreensível, ou como acomodar mais transmissões em uma mesma linha, envolvia aplicar a ciência da informação em conjunto com as descobertas extraídas da psicoacústica – o estudo de como o cérebro assimila o som em todos os seus aspectos. Assim sendo, a compreensão de como assimilamos o som se tornou parte integral da jornada em busca da forma mais eficiente para a transmissão de informações de todos os tipos. Nesse sentido, até a metaquestão “o que de fato é informação?” era relevante.

A psicoacústica pode ser aplicada ao som das ambulâncias (por que nunca

conseguimos entender de onde ele está vindo?), da voz e, é claro, da música. O prefixo *psico* integra a palavra porque os sons e a forma como os ouvimos não é algo apenas mecânico, mas sim um processo mental (no sentido de que o cérebro “escuta” tanto quanto nossos ouvidos).

É claro que boa parte do que ouvimos é definido e limitado parcialmente pelos aspectos mecânicos dos nossos ouvidos. Sabemos que não somos capazes de ouvir sons de alta frequência, como os emitidos por morcegos, ou toda a gama de sons audível aos cães. As baleias produzem sons de baixa frequência que não conseguimos ouvir também, por mais que eles sejam fortes o bastante para nos causar danos físicos caso estejamos perto demais de sua fonte.

No entanto, certas coisas que “ouvimos” não têm nada a ver com a física dos tímpanos e do canal auditivo. Somos capazes, por exemplo, de isolar a voz de alguém durante uma conversa em um lugar barulhento. Uma gravação feita em um restaurante barulhento poderia soar feito um caos acústico, mas às vezes podemos organizar os sons e ter conversas em situações assim. Sons repetitivos, como o de ondas no mar ou do trânsito, tornam-se quase inaudíveis após algum tempo. Temos a habilidade de ouvir de forma seletiva aquilo em que estamos focados e relegar o resto a um plano de fundo acústico distante. Também somos capazes de identificar padrões nos sons, o que não tem nada a ver com nossos ouvidos. Podemos lembrar de certos tons, e algumas pessoas, com ouvidos absolutos, conseguem captar com precisão notas musicais fora de um contexto musical, como identificar que o som dos freios de um trem de metrô é o mesmo que o da nota mais alta de um clarinete. Somos capazes de lembrar de sons – do canto de um pássaro ou de um carro derrapando antes de uma batida – e do seu timbre exato; às vezes, conseguimos reconhecer a voz de um amigo ao ouvir uma única palavra.

Como isso acontece? Seria possível simular esse processo mental usando uma fórmula matemática ou um programa de computador? Como seria de se esperar, questões como essas – por exemplo: qual o mínimo de informação que precisamos para reconhecer a voz de alguém? – eram de crucial importância para uma empresa de telefonia. Caso conseguissem compreender o que exatamente torna a fala compreensível e inteligível e isolar apenas esse aspecto – refiná-lo, controlá-lo –, eles poderiam aumentar a eficiência do sistema telefônico, eliminando todas as partes supérfluas das transmissões. Em resumo, o objetivo era comunicar mais usando uma quantidade menor, ou ao menos igual, de dados físicos e elétricos. Esse possível maior fluxo de informações, por sua vez, renderia mais dinheiro a eles. A psicoacústica daria origem a uma compreensão mais plena da transmissão de informações. Essa ciência arcana de repente se tornou muito útil.

Uma consequência imprevista dessa pesquisa voltada para a telefonia foi o surgimento de tecnologias digitais de áudio, que acabaram vindo a ser usadas, entre outros lugares, nos estúdios de gravação. Nos anos 1970, um novo equipamento do tamanho de uma maleta passou a fazer parte dos estúdios de gravação, o chamado Harmonizer, que calibrava a altura do som sem alterar sua velocidade ou seu andamento, como acontecia quando se mexia na altura acelerando uma fita. O aparelho conseguia isso dividindo as ondas sonoras em pedaços digitais, transpondo matematicamente o que passavam a ser meros números e então reconstruindo esses sons em uma altura maior ou menor. As primeiras versões dessa máquina eram bastante problemáticas, mas o efeito era interessante, mesmo quando não funcionava direito.

Por volta da mesma época, sugiram outros aparelhos chamados *delays* digitais, que eram na verdade sampleadores primitivos. Os *samples* digitais que eles produziam para emular ecos acústicos geralmente tinham menos de um segundo de duração e eram usados para criar efeitos de *delay* bem curtos.

Surgiram também outras invenções: máquinas capazes de captar e reproduzir *samples* mais longos de maior qualidade, e outras que permitiam uma maior liberdade para a manipulação desses “sons” (que na verdade eram apenas números). O resultado disso foi uma ampla gama de bizarrices. A Bell Labs se envolveu na produção de um processador de som chamado Vocoder, que isolava certos aspectos da fala (ou do canto), como os formantes de voz (o formato dos sons que usamos para criar palavras). Esse aparelho era capaz de remover esses aspectos da altura da voz de alguém falando ou cantando, como se estivesse isolando apenas as partes plosivas (os Ts e os Bs), e os tons sibilantes dos Ss e Fs. Ele permitia transmitir esses aspectos formativos de uma voz separadamente do resto de uma vocalização, e a bagunça resultante disso, quando transmitida, era mais ou menos ininteligível. No entanto, os componentes de um discurso inteligível ainda estavam lá. Os elementos do som de alguém falando ou cantando no fundo eram desconstruídos, e podiam voltar a fazer sentido se fossem reagrupados. Ótimo, mas o que poderia ser feito com isso? Um uso dessa tecnologia foi uma espécie de encriptação da voz: o burburinho sem sentido podia ser “decodificado” na outra ponta da linha, se você soubesse como reformular os fragmentos. Essas máquinas também foram adotadas na produção musical. Abaixo, vemos o Vocoder produzido especialmente para a banda alemã Kraftwerk.[A]

A

O Vocoder era usado em geral para aplicar esses formantes de voz isolados e separados no som de um instrumento, que então parecia falar ou cantar. Muitas vezes, essa “voz” resultante era um tanto robótica, um aspecto que provavelmente agradou o Kraftwerk. Certa vez, usei um Vocoder desses emprestado do músico Bernie Krause, um dos primeiros a usar sintetizadores, que conheci quando Brian Eno e eu gravamos o disco *Bush of Ghosts*. O Vocoder era lindo, mas um tanto complicado, e muito caro.

Os primeiros Harmonizers (o controlador digital de altura) custavam milhares de dólares. Um bom conjunto de reverberação digital podia custar a um estúdio cerca de dez mil dólares, e um sampleador digital completo, como o Fairlight ou um Synclavier, que surgiram logo depois, custava muito, muito mais. No entanto, o preço da memória e dos processadores logo caiu, e a tecnologia se tornou mais acessível. Sampleadores Akai mais baratos se tornaram o alicerce do hip-hop e dos mixes produzidos por DJS, substituindo o uso dos vinis, e baterias sampleadas ou digitais tomaram o lugar de bateristas de carne e osso em várias gravações. As coisas estavam começando a mudar, para o bem ou para o mal.

Com a digitalização do som, a gravação digital e produtos de consumo como o CD se tornaram viáveis, e álbuns inteiros logo passaram a ser divididos nesses pequenos fragmentos de zeros e uns. Não muito tempo depois, a capacidade e velocidade dos computadores domésticos passou a permitir que as pessoas gravassem, arquivassem e processassem suas músicas. E tudo isso só foi possível graças à pesquisa da Bell Labs para aumentar a eficiência de suas linhas telefônicas.

A Bell Labs veio a se tornar a Lucent. Visitei os laboratórios da empresa em meados dos anos 1990, e eles me mostraram um processador capaz de comprimir música com qualidade de CD em uma largura de banda minúscula. Acho que a codificação de música em MP3 já havia sido inventada na Alemanha por volta da mesma época, então esse truque de extrema eficiência para comprimir/codificar o som não foi uma surpresa total. E também não foi nenhuma surpresa constatar que a procura por formas para comprimir mais informação sonora em espaços menores continuou a ser um investimento prioritário das companhias telefônicas. Mas, como muitas pessoas, fiquei preocupado que a qualidade da música pudesse acabar sendo sacrificada em meio a esse processo de "compactação".

E eu estava certo. Aqueles primeiros arquivos digitais de baixa qualidade eram um tanto estranhos, como se alguma coisa inexplicável estivesse faltando. Era difícil apontar exatamente o que havia de errado neles, mas era perceptível. Aparentemente, todas as frequências estavam lá, mas algo parecia ter se perdido durante o processo. Como uma música zumbi. A qualidade dos MP3S melhorou muito desde então, e hoje ouço a maior parte das minhas músicas nesse formato. Creio que a tecnologia na qual a Lucent vinha trabalhando acabou sendo usada para transmissões de rádio via satélite, para acomodar som com "qualidade de CD" em transmissões de banda mais baixa, para que um satélite pudesse transmitir vários canais de som que aparentassem ser de alta qualidade. Um processamento similar também viria a ser utilizado em sinais de imagem e vídeo, permitindo a transmissão de filmes por *stream* sem que eles perdessem totalmente a qualidade.

Em 1988, pude ver em primeira mão essa tecnologia ser aplicada em informações visuais, quando o designer Tibor Kalman e eu visitamos um estúdio de impressão em Long Island. Esse estúdio tinha uma máquina capaz de digitalizar imagens para então realizar sutis manipulações (nossa ideia era "refinar" uma imagem que seria usada na capa de um disco do Talking Heads). Como os primeiros computadores e equipamentos de gravação em estúdio, essa máquina era muito cara e pouco conhecida. Tivemos que ir até onde ela ficava (seria impossível trazê-la para o estúdio de design) e agendar um horário para usá-la. O nome dessa máquina era Syntex, se não me engano. Por mais impressionados que tivéssemos ficado, o alto custo e a raridade do aparelho fizeram com que não pensássemos mais muito em usá-lo em nossos projetos futuros.

Algum tempo depois, como aconteceu com os sampleadores, o preço dos escâneres caiu, e manipular imagens usando o Photoshop se tornou comum. Algumas tecnologias analógicas ainda persistem, e não duvido que, assim como com no MP3, algo tenha se perdido nas imagens digitais, mas, enfim,

para a maioria das pessoas essa troca parece ser aceitável e inevitável. E claro, com a digitalização, as imagens caíram no fluxo dos dados em rede. As imagens agora são sequências cada vez maiores de zeros e uns – informações, como qualquer outra. A digitalização de todo o tipo de mídia permitiu que a internet se tornasse o que é hoje, muito mais do que uma forma para se transmitir apenas documentos de texto. Essa tecnologia de fragmentação possibilitou que uma ampla gama de mídias fosse incorporada ao fluxo digital e, de certa forma, devemos a presença de todas essas imagens, sons, músicas, jogos e filmes que hoje fazem parte da nossa experiência na internet às empresas de telefonia, à ciência da informação e à psicoacústica.

CDs

Os CDS, que surgiram em 1982, foram desenvolvidos em conjunto pela Sony, no Japão, e a Philips, na Holanda. Antes disso, filmes digitais já haviam sido armazenados em LaserDiscs, que tinham o tamanho de LPS, então a ideia de codificar um disco inteiro de música pareceu possível. Se esses discos pudessem ser menores, o resultado seria lucrativo. A Philips tinha a tecnologia de laser, e a Sony dominava o processo de fabricação, então ambas resolveram desenvolver o novo formato juntas. Esse foi um acordo incomum; em geral, uma empresa desenvolvia seu próprio formato e depois tentava impor o controle sobre ele e cobrar pelo seu uso. Dessa forma, vários elementos inúteis de tecnologia proprietária que teriam dificultado a aceitação e a disseminação dos CDS foram evitados.

Segundo boatos, a duração do CD foi determinada pela 9ª Sinfonia de Beethoven, por ser a obra favorita de Norio Ohga, presidente da Sony na época. A Philips havia desenvolvido um CD com 11,5 centímetros de diâmetro, mas Ohga insistiu que o disco precisava ser capaz de comportar a gravação inteira de Beethoven. A gravação mais longa da sinfonia nos arquivos da Polygram era de 74 minutos, então o diâmetro do CD acabou ficando em doze centímetros para acomodar a quantidade extra de dados.

Ao contrário dos LPS, que tinham seu volume limitado pelos sulcos e agulhas, as baixas frequências praticamente não tinham limite com a tecnologia do CD. A música não era mais tirada de sulcos físicos, mas sim codificada em uma série digital de zeros e uns. Apesar de girarem como LPS, esses discos não tinham nenhuma similaridade técnica com os antigos vinis. Sua gama de áudio estendida resultava do fato de que, como não havia nenhuma versão física do som, as mensagens codificadas “informavam” ao tocador de CD quais frequências usar. Os zeros e uns podiam dizer aos sistemas de som para tocar qualquer coisa audível ao ouvido humano, em qualquer frequência ou volume desejados. Essa gama sonora da música digital

na verdade só era limitada pelos mecanismos de *playback* e *sampling*, que possibilitavam a gravação de sons fora da faixa de audição humana. Dessa forma, uma gama de som expandida e ilimitada estava, ou logo estaria, disponível a todos.

Inevitavelmente, muitos abusaram dessa liberdade sonora. Alguns álbuns (o escritor Greg Milner cita a maioria dos discos do Oasis e *Californication*, dos Red Hot Chili Peppers) tinham um som tão artificialmente alto que, por mais que parecesse incrível num primeiro momento (por ter um volume mais alto e consistente do que qualquer outra coisa), a música logo acabava cansando os ouvidos. Milner afirma que essa "guerra de volume" foi deflagrada pelos DJS e técnicos de rádio, que queriam que suas emissoras parecessem mais altas do que as vizinhas no dial.[1] Para chegar a esse feito, o inventor Mike Dorrough desenvolveu um aparelho nos anos 1960 conhecido como o "processador de áudio discriminante", que foi muito difundido anos depois, quando todas as estações estavam tentando parecer mais altas do que as outras. Milner especula que os músicos e produtores responderam a essa competição buscando fazer seus discos soarem mais alto e sustentarem esse volume, durante toda a duração do álbum.[2] Em pouco tempo, os ouvidos haviam sido levados à exaustão. O ouvinte nunca recebia uma pausa; não havia mais nenhuma variação dinâmica. Milner sugere que até os fãs mais fervorosos não conseguiriam ouvir esses discos muitas vezes, ou mesmo até o fim. O prazer proporcionado por eles é curto, e Milner comenta que de certa maneira isso talvez tenha desencorajado os ouvintes a comprarem música gravada. A tecnologia que supostamente tornaria a música mais popular do que nunca, na verdade, espantou seus ouvintes.

SOM TOSCO NA VEIA

Os primeiros CDS, como os MP3S que vieram em seguida, não tinham um som lá muito bom. O dr. John Diamond tratava seus pacientes psicóticos com música, mas, por volta de 1989, percebeu que algo estava errado. Ele afirma que as propriedades restauradoras e terapêuticas naturais da música se perderam em meio ao afã pela digitalização.[3] Ele acredita que certas obras musicais podem servir como ferramenta de cura e relaxamento se ouvidas em forma totalmente analógica, enquanto suas versões digitais na verdade causam o efeito contrário. Quando ouviam gravações digitais, seus pacientes ficavam agitados e irritadiços.

Ao longo da história da música gravada, sempre tivemos a tendência de valorizar mais a conveniência do que a qualidade. Os cilindros Edison na verdade não eram tão bons quanto os músicos ao vivo, mas eram portáteis e podiam ser tocados a qualquer momento. Os LPS, com sua rotação mais lenta,

não tinham um som tão rico quanto os discos de 45 ou 78 rpm, mas você não precisava ter tanto trabalho com eles. E as cassetes? Nem vou comentar. Foi vendida a ideia de que os CDS durariam para sempre e tinham um som cristalino, mas na verdade eles não têm um som tão bom quanto os LPS, e sua durabilidade está sendo posta à prova. O espectro de som das mídias analógicas tem um número infinito de gradações, enquanto o mundo digital é dividido em um número finito de fragmentos. Fragmentos e bits podem enganar seu ouvido, fazendo-o acreditar que eles representam um espectro contínuo de áudio (vejam a psicoacústica em ação), mas em essência ainda são apenas zeros e uns; degraus, em vez de uma suave inclinação. E quanto aos MP3S? Eles podem até ser a mídia mais conveniente até o momento, mas acho impossível não pensar que o truque psicoacústico usado para desenvolvê-los – fazendo sua mente acreditar e sentir que todas as informações musicais estão lá, quando na verdade uma grande porcentagem foi removida – é uma continuação dessa tendência na qual somos seduzidos pela conveniência. É uma música em forma de comprimido, que dá a você todas as suas vitaminas, cumpre sua função, mas que deixa algo faltando. Muitas vezes recebemos e aceitamos de bom grado mídias mais convenientes, que são “boas o bastante”, em vez de outras realmente capazes de oferecer um som melhor.

Até onde essa estrada irá nos levar? E será que realmente importa se perdermos um pouco de qualidade no caminho? A qualidade ou a precisão no fundo não são um tanto irrelevantes para se apreciar a música? Afinal, rimos alto com vídeos toscos, granulados e de baixíssima resolução no YouTube, e conversamos com nossos entes queridos por redes de celular com uma qualidade de som tão baixa que faria Alexander Graham Bell se revirar no túmulo. A ciência da informação nos mostra que a quantidade de bits necessária para comunicar certos tipos de conteúdo – a voz de uma pessoa ou um vídeo de um gatinho brincando, por exemplo – pode ser muito menor do que imaginamos. Caso só seja preciso entender o conteúdo verbal de alguém pelo telefone, então a qualidade pode ser péssima, mas ainda seremos capazes de compreender o que nossos amigos ou parentes estão dizendo. A falta de tantos elementos parece não importar. Talvez algo “bom o bastante” seja mesmo o suficiente.

Ou não. Reagindo a essa tendência, certos músicos decidiram voltar à gravação analógica, e alguns até fizeram de tudo, em um esforço perverso, para que suas gravações tivessem a pior qualidade possível – ou a pior qualidade aceitável. O que eles queriam era se afastar ao máximo do imaculado som digital. Por que um som de pior qualidade, confuso e distorcido implicaria que a música é mais autêntica? A ideia é que, se as gravações digitais cristalinas e perfeitas são vazias por essência, então o

contrário, sons sujos e rústicos, devem vir direto do coração. Isso pode não ter muita lógica, mas é assim que pensamos. Tudo faz parte da recorrente noção de que as novas tecnologias são inautênticas. O ruim – mesmo quando forjado, segundo essa visão – se torna algo bom. Isso é confuso, já que a maioria das músicas digitais não tem um som "ruim". Aliás, elas têm um som em geral entendido como bom – limpo, imaculado, com uma gama completa de frequências. Mesmo sendo menos rico que o das tecnologias anteriores, esse som engana o ouvido e o leva a acreditar que está ouvindo algo melhor. É essa perfeição artificial que é vista como suspeita por muitos fãs de música. Em resposta a isso, eles superestimam os claros problemas de uma era anterior – os chiados, estalos e distorções. Para mim, a autenticidade e a alma vêm da música em si, não dos riscos e pulos de um disco antigo. Então, por mais que o tom limpo e "perfeito" de grande parte das músicas atuais não garanta uma experiência musical mais intensa, isso não atrapalha em nada também.

Pensando pelo viés da transmissão de comunicação e dados, a exemplo da indústria de telefonia, talvez possamos entender que certos detalhes sonoros dos LPS de fato são supérfluos e podem ser eliminados sem nenhuma grande perda. Isso pode ser aplicado à fala também? Sim e não. Para começar, a música tem mais elementos simultâneos em jogo. Ver a reprodução de uma pintura com certeza não é o mesmo que estar diante da obra original, mas uma grande parte das emoções, intenções, ideias e sentimentos pode, sim, ser comunicada mesmo por uma reprodução barata. Da mesma forma, posso me emocionar muito com uma gravação péssima ou uma cópia mal feita de um disco perfeito. Eu ficaria ainda mais comovido se a qualidade fosse melhor? Duvido muito. Então por que se preocupar com isso?

No entanto, em certo ponto, tantos detalhes se perdem da experiência visual ou auditiva que a comunicação – nesse caso, o prazer de ouvir música – se torna ininteligível. Mas como podemos definir isso? As primeiras músicas de rock, pop e soul que conheci foram ouvidas em um rádio transistor precário, e elas mudaram completamente minha vida. A qualidade do som era péssima, mas ele estava comunicando uma riqueza imensa de informação. Por mais que aquilo estivesse sendo trazido até mim por uma transmissão de áudio, foi a mensagem social e cultural na música o que me eletrizou tanto quanto o próprio som. Todos esses elementos extramusicais transmitidos junto com a música não exigiam um sinal de alta resolução – algo bom o bastante já era bom o bastante. Não estou dizendo que aquele som péssimo deveria ser considerado bom ou desejável, ou que nunca deveríamos buscar algo além do "bom o bastante", mas é incrível o *quanto* uma transmissão de baixa qualidade ou resolução é capaz de comunicar. O som de shows ao vivo em geral também não é perfeito, mas pode nos comover profundamente.

Agora, poderia o tom sujo e ambíguo inerente aos sinais e gravações de baixa qualidade funcionar como uma porta de entrada para o espectador ou ouvinte? Ao escrever letras, aprendi que alguns detalhes – nomes, cidades, lugares – são interessantes; eles ancoram sua obra no mundo real. Mas as ambiguidades também. Deixar que o espectador ou ouvinte preencha as lacunas e complete a cena (visual ou musical) faz com que a obra seja personalizada pela plateia, que então pode adaptá-la às suas próprias vidas e situações. As pessoas criam um envolvimento com seu trabalho, e uma maior intimidade se torna possível, coisa que a perfeição poderia inviabilizar. Então, talvez os fãs da música de baixa qualidade tenham sua cota de razão.

SOFTWARES MUSICAIS E COMPOSIÇÃO BASEADA EM *SAMPLES*

O processo de composição musical mudou muito com o advento das gravações digitais. Como vimos, os primeiros *samples* digitais eram curtos e foram usados em maior parte pela indústria da telefonia. As pessoas os usavam em truques e efeitos especiais, mas esses primeiros exemplos não tiveram um grande impacto no cenário musical. Pouco depois, no entanto, tornou-se possível captar ou samplear trechos inteiros de uma música, e, por mais que esses *samples* não tivessem uma qualidade fantástica, já era o bastante. Batidas em repetição se tornaram muito populares, e faixas de ritmo compostas de unidades sampleadas (ou intervalos mais curtos) agora funcionam como a base rítmica para muitas canções. É possível “ouvir” toques de Akai, Pro Tools, Logic e outros *softwares* de gravação digital e composição com *samples* em grande parte da música pop produzida nos últimos vinte anos. Comparando as gravações recentes com as de eras anteriores, talvez não seja possível dizer ao certo o que torna esse som tão diferente, mas é perceptível.

Esses *softwares* afetaram não só a qualidade sonora, como o processo de composição. Talvez você também possa ouvir os efeitos dos zeros e uns que compõem uma gravação digital, embora isso possa vir a se tornar menos perceptível com o passar do tempo, quando a tecnologia superar os limites dos aspectos diferenciadores da nossa audição. No entanto, o que você de fato ouve é uma mudança na estrutura musical promovida pela composição digital. Por mais que os *softwares* sejam promovidos como ferramentas imparciais capazes de nos ajudar a fazer o que bem quisermos, todos os *softwares* têm qualidades inerentes que tornam o trabalho mais fácil em determinado sentido do que outro. Para usar o programa de apresentações da Microsoft PowerPoint, por exemplo, é preciso simplificar suas apresentações a tal ponto que certos detalhes mais sutis dos assuntos discutidos muitas vezes acabam sendo cortados. Esses detalhes não são proibidos, não são inviabilizados, mas incluí-los em geral tende a resultar em uma apresentação menos eficiente.

Portanto, aquilo que se encaixa bem em tópicos ou tem uma fácil visualização funciona *melhor*. Isso não significa que esse conteúdo, *em si*, seja melhor, mas sim que trabalhar de certas formas é apenas mais fácil do que de outras. O mesmo se aplica aos *softwares* musicais. Pegar outra rota só tornaria o processo de composição musical mais tedioso e complexo.

Um exemplo claro é a quantização. Desde meados dos anos 1990, a maior parte da música pop gravada em computadores teve seus andamentos e ritmos quantizados. Isso significa que o andamento nunca varia, nem um pouquinho, e que as partes rítmicas tendem a seguir a rigidez de um metrônomo. Antes, os andamentos das gravações sempre variavam um pouco, acelerando ou desacelerando de forma quase imperceptível, como uma batida de bateria que poderia hesitar por um instante para sinalizar o início de uma nova seção. O ouvinte sentia um leve fluxo e contrafluxo, sendo puxado para então ser solto, enquanto os músicos da banda respondiam uns aos outros e passeavam, com toda sutileza, pela batida de um metrônomo imaginário. Isso ficou para trás. Agora, quase todas as gravações de pop seguem um andamento rígido, para facilitar o enquadramento dessas composições nos *softwares* de gravação e edição. Um trecho musical com oito compassos gravado em uma "grade" assim é exatamente duas vezes mais longo que um trecho de quatro compassos, e cada trecho de oito compassos tem exatamente a mesma duração. Isso cria uma disposição confortável na tela do computador, assim como facilita o processo de edição, organização e correção de erros. A música se acomodou aos *softwares*, e preciso admitir que isso trouxe muitas vantagens. Hoje, por exemplo, consigo esboçar bem rapidamente uma ideia para uma canção, ou recortar e colar certos trechos para criar um arranjo de forma quase instantânea. Inconsistências ou mudanças de andamento problemáticas ou "amadoras" podem ser evitadas. Meu próprio trabalho nem sempre é tão constante quanto eu gostaria, então acho ótimo poder cortar esses deslizes e soluços rítmicos. Os *softwares* facilitam tudo isso, mas, verdade seja dita: algo se perde durante o processo. Só agora estou aprendendo a ouvir, valorizar e acomodar alguns dos meus instintos musicais que nem sempre se enquadram nessa estrutura. Isso dificulta um pouco as coisas, já que ainda uso esses *softwares*, mas sinto que o resultado é um pouco mais orgânico por eu nem sempre aceitar as saídas mais fáceis oferecidas por eles.[B]

B

Às vezes, depois que começo um processo de composição usando um *software* musical, sinto que preciso cantar ou tocar a música em separado dessa gravação para me libertar das suas tendências estabilizadoras. Ao cantar livremente, por exemplo, posso perceber que uma nota no ponto mais alto ou no final de um arco melódico “quer” se estender um pouco mais do que a grade de medidas no computador poderia sugerir como normal. Como resultado, um verso pode acabar ficando com nove medidas de duração, em vez das tradicionais oito. Ou então, uma meia medida pode produzir uma bela extensão emocional, criando também um respiro curto e natural; então adiciono essa meia medida à grade no *software*. Em uma colaboração recente com Fatboy Slim, descobri que ele muitas vezes agregava medidas “extra” para acomodar trechos de bateria. O resultado era natural, como o que uma banda faria. Às vezes, fugir dessa grade digital pode ser interessante de outras formas também. Se o ouvinte consegue prever o rumo da música, começa a se

distrair. Escapar de padrões pré-determinados torna a música mais interessante e envolvente para todos, por mais que isso às vezes exija que você se desvie do caminho mais fácil em geral oferecido pelos *softwares* de gravação digital.

Os processos de quantização, composição e gravação em uma grade são apenas alguns dos efeitos trazidos pelos *softwares* à música. Outros efeitos são criados pelo uso de MIDIS, que é uma abreviação de *musical instrument digital interface*, ou interface digital para instrumentos musicais. A MIDIé uma interface de *software*/ *hardware* na qual notas (em geral tocadas em um teclado) são codificadas como uma série de instruções em vez de sons gravados. Ao tocar um lá central em um teclado, o código MIDI registra quando essa nota foi tocada na sequência de notas da composição, e a força ou velocidade com que foi tocada, assim como sua duração. O que fica gravado é essa informação e esses parâmetros (um pouco como um rolo de piano ou os dentes de uma caixinha de música), mas não o próprio som em si – para que essa sequência de instruções possa fazer com que o teclado repita essa nota e todas as outras exatamente quando e como foram tocadas antes. Esse método de "gravação" consome muito menos memória digital, e também faz com que as instruções gravadas sejam independentes do instrumento usado para gravá-las. Outro instrumento de som totalmente distinto, mas ligado à MIDI, pode ser configurado para tocar essa mesma nota, ao mesmo tempo. O que começa como uma nota de piano pode depois ser tocado por um sintetizador ou uma marimba. Com a gravação em MIDI é possível realizar mudanças de arranjo com facilidade a qualquer momento.

A MIDI consegue registrar a força ou a velocidade com que uma nota é tocada dividindo a velocidade da nota em 127 incrementos. A velocidade desse toque é então arredondada para se encaixar em algum ponto dessa faixa pré-determinada. Mas, é claro, caso você toque uma nota de forma mais rápida, lenta ou sutil do que o *software* MIDI e seus sensores associados são capazes de detectar, a sua "expressão" não será captada ou codificada com precisão; ela será jogada para o valor mais próximo. Como na gravação digital, a música é arredondada para o número inteiro mais próximo, por presumir que nossos ouvidos e cérebros não seriam capazes de discernir esses detalhes mais sutis.

Existem instrumentos que funcionam muito bem com a MIDI: teclados, alguns aparelhos de percussão e quaisquer outros que possam ser transformados facilmente em chaves e gatilhos. Mas alguns instrumentos dificultam a captura. As guitarras não podem ser quantizadas com a mesma facilidade, assim como os instrumentos de sopro, metais ou a maioria dos de corda friccionada. Até o momento, as nuances desses instrumentos são sutis

demais para serem captadas. Assim sendo, o uso das MIDIS tende a afastar as pessoas desses instrumentos e dos tipos de expressão que eles oferecem de forma tão singular. Várias gravações baseadas em MIDI tendem a usar um conjunto de sons gerado ou pelo menos acionado por teclados, então é mais fácil, por exemplo, tocar inversões de acordes que funcionam bem em um teclado. Os mesmos acordes em guitarras tendem a fluir em uma ordem diferente das mesmas notas. Esses acordes de teclado, por sua vez, levam os compositores para certas melodias e harmonias vocais que se enquadram melhor nessas versões específicas desses acordes, então a música por inteiro, com seu formato, melodia e arco, acaba sendo influenciada, não apenas os trechos e instrumentos ligados à MIDI. Ao tornar algo mais fácil, a tecnologia acaba excluindo toda uma série de alternativas.

A incrível perfeição proporcionada por essas tecnologias de gravação e composição pode ser agradável. Mas chegar a uma precisão digna de um metrônomo é muito fácil assim, e essa perfeição cômoda em geral é óbvia, trivial e, em última instância, entediante. Criar repetições sonoras antes era algo trabalhoso e demorado, e as sutis variações humanas que invariavelmente se infiltravam no resultado enquanto um músico tentava em vão agir como uma máquina eram perceptíveis em um nível subliminar, ou talvez até totalmente audíveis. Uma base de James Brown ou Serge Gainsbourg muitas vezes era composta por um riff tocado várias e várias vezes, mas que não parecia uma repetição. De alguma maneira, era possível notar que os riffs estavam sendo tocados repetidas vezes, não apenas sendo clonados. Imagine uma fileira de dançarinos se movendo em sincronia – algo com um imenso impacto visceral. Além de mostrar grande esforço, habilidade e precisão, isso também serve como uma poderosa metáfora. E, agora, imagine a mesma fileira, mas criada por uma série de imagens refletidas em espelhos ou geradas por computadores. O resultado não é tão impactante.

Durante muitos anos, DJS, mixadores e artistas de hip-hop criaram faixas usando *samples* digitais de riffs e batidas tiradas de gravações já existentes. Alguns deles até pegaram ganchos e refrãos inteiros de músicas pop e os usaram como uma referência ou citação direta (P. Diddy fez muito isso, assim como Kanye West), da mesma forma que alguém citaria um trecho conhecido a um amigo ou uma namorada para expressar seus sentimentos. Quantas vezes a frase “put a ring on it” [algo como “case logo com ela”] já foi usada em uma conversa? Referências musicais são como acrônimos sociais e atalhos para emoções.

Em grande parte da música pop de hoje, quando pensamos estar ouvindo uma guitarra ou um piano, provavelmente estamos ouvindo um *sample* desses instrumentos retirados de um disco de outra pessoa. O que ouvimos nessas

composições são diversas citações musicais, uma sobre a outra. Como uma pintura de Robert Rauschenberg, Richard Prince ou Kurt Schwitters, produzida à base da apropriação de imagens, canhotos de ingressos e recortes de jornal, esse tipo de música é colagem sonora. Em certo sentido, é uma metamúsica; música sobre outras músicas.

No entanto, diversos artistas perceberam relativamente rápido que, quando uma música é criada dessa maneira, é preciso dividir os direitos e lucros com as gravadoras e os compositores originais daqueles fragmentos e ganchos. Metade do lucro gerado por uma música muitas vezes vai para a fonte de um gancho ou refrão. Algumas das minhas músicas foram sampleadas assim, e é lisonjeiro e divertido ouvir alguém dar todo um novo contexto a algo que você escreveu anos atrás. A cantora Crystal Waters usou *samples* de uma música do Talking Heads ("Seen and Not Seen" – uau, que escolha bizarra!) em seu hit "Gypsy Woman (She's Homeless)", e essa sua incrível canção (da qual até fiz um cover mais tarde) não tem nenhuma relação com a original. Até onde eu sei, ela ou seus produtores não queriam criar nenhuma referência direta ao original; eles só ouviram algo de útil nela, em sua levada ou textura sonora.

Além de pagar bem, não creio que o fato de ser sampleado comprometa o original. Afinal, qualquer um consegue perceber que aquilo é uma citação, um *sample*, não é? Bom, depende. Trick Daddy, Cee Lo e Ludacris utilizaram uma outra música do Talking Heads, a demo "Sugar on My Tongue", em seu sucesso "Sugar (Gimme Some)". Nesse caso, a referência ao original era óbvia, pelo menos para mim. Eles usaram nosso gancho para o refrão. No entanto, como essa nunca foi uma música muito popular do Talking Heads (por ser uma demo inclusa em um box), o aspecto de "citação" se perdeu para a maioria dos ouvintes. (A quem possa interessar, sim, eu fui pago e recebi créditos de composição dessa nova música, o que não é uma má sobrevida para o que era apenas uma demo!) Como a música original já trazia uma certa insinuação sexual boba, o fato de eles terem levado isso um pouco mais adiante não foi nada de mais. No entanto, se alguém por acaso me pedisse para usar o gancho de uma música minha em uma canção sobre matar mexicanos, explodir árabes ou bater em mulheres, eu recusaria.

Vários artistas logo começaram a perceber que o uso exagerado de *samples* poderia limitar bastante o lucro das "suas" músicas, o que levou muitos deles a abandonar ou restringir o uso dessa tecnologia. Às vezes, até o caminho mais fácil (usar uma batida de bateria tirada de outro CD, o que leva apenas alguns minutos) se torna algo a ser evitado. Bandas como os Beastie Boys voltaram a usar instrumentos que haviam deixado de lado anos atrás, e artistas de hip-hop passaram a disfarçar melhor seus *samples*, ou a buscar referências

mais obscuras, ou ainda, como se tornou mais comum, a criar ou comprar bases feitas do zero (muitas vezes com sintetizadores e baterias eletrônicas). A tecnologia, ou ainda o aspecto da tecnologia que permitiu o uso de material de propriedade alheia, graças ao esforço daqueles que fazem valer e defendem os direitos autorais, acabou levando alguns músicos de volta ao antigo processo de composição. Pouco depois, surgiu um grupo de jovens programadores com talento para produzir, para o uso alheio, essas bases feitas do zero. Com equipamentos ou *softwares* relativamente baratos, tornou-se possível criar contribuições para grandes sucessos do seu próprio quarto. No hip-hop de hoje, muitas vezes não há nenhuma relação entre a base de uma composição e uma simulação de uma performance ao vivo feita por músicos no sentido tradicional. No passado, tínhamos DJS ao vivo, usando vinis para repetir uma batida de bateria, mas agora tudo – todos os instrumentos – é sampleado, processado ou tem um claro e descarado tom artificial.

Esse tipo de música é livre de qualquer referência concreta. A maioria dos outros gêneros de pop ainda retém certa ligação com performances ao vivo simuladas, ou pelo menos com os instrumentos usados em algo assim; mas uma canção criada com estalos de dedos, vocais supercomprimidos ou passados por programas de *Auto-tune*, sons distorcidos de sintetizadores e um baixo totalmente exagerado e indefinido não lembram nenhum elemento de qualquer banda ao vivo existente. Na minha opinião, isso não é algo ruim. Uma nova estrada musical foi aberta, talvez com raízes em bandas como Kraftwerk ou outros grupos eletrônicos, mas que agora já se transformou em outra coisa muito diferente. Esse é um estilo de música que, por natureza, afeta o corpo. É algo muito físico e sensual, por mais que esses sons em si não tenham nenhuma relação com qualquer música que tenha sido produzida fisicamente. É impossível fazer de conta que você está tocando guitarra ou qualquer instrumento de um disco contemporâneo de hip-hop; mesmo os sons que representam “baterias” não soam como um conjunto de bateria.

Portanto, esses artistas enfrentam uma decisão difícil quando precisam tocar em público. Nenhum elemento em seus discos foi tocado por nada que lembre um instrumento “real”, então a performance se torna uma espécie de karaokê, com a maior parte dos sons sendo pré-gravados – ou, às vezes, o artista e a banda desconstroem a gravação para poder “tocar” seus elementos de uma maneira que lembre, ao menos visualmente, uma banda tradicional. Pode parecer que vejo isso de forma crítica, mas na verdade tocar e se apresentar com *samples* e faixas pré-gravadas ao fundo pode liberar o artista para criar algo mais teatral. A turnê *Light It Up*, de R. Kelly, levou os shows tradicionais de R&B para o mundo do teatro surrealista. A música nesses shows pode ser encarada mais como uma trilha sonora para um espetáculo, uma reunião, uma demonstração de amizade, com grande impacto e efeitos

visuais. Grace Jones e os Pet Shop Boys já fizeram isso anos atrás. Ambos tinham uma presença maior em discotecas e como ícones visuais, não como bandas ao vivo, e trabalhavam isso de forma bastante artística. Hoje, esse tipo de show-karaokê chegou ao *mainstream*. Mesmo com um vocalista principal cantando ao vivo, o público muitas vezes não se importa se há ou não uma banda no palco – a banda em geral está lá apenas para compor a cena. Admito que há um inevitável limite para a empolgação nesses shows-karaokê, pelo menos em termos musicais, já que não existe nenhuma chance de que a música supere seu nível existente programado (e não estou falando do volume). No entanto, se os elementos sociais e visuais forem interessantes o bastante – e, ao usar essa tecnologia, o artista fica mais livre para fazer isso –, essa pode ser uma troca razoável.

Artistas de hip-hop também ressuscitaram as *mixtapes* (ou talvez elas nunca tenham morrido). As batidas sampleadas e gravações digitais possibilitaram que esses músicos criassem sequências ininterruptas de canções, diálogos, batidas e bizarrices sortidas de maneiras que nunca teriam sido possíveis com gravadores de fitas cassete. A maioria dessas coleções são "lançadas" como CDS, por mais que o nome relembre a era das cassetes. Mas sinto que a era das *mixtapes* em CD também está chegando ao fim. Tenho mixagens digitais com uma hora contínua de música, mas agora, em termos técnicos, não há limites para isso. A duração artificial imposta pela Sony aos CDS não se aplica mais. É possível criar um álbum para download com dez horas de duração ou outro com apenas dez minutos. Recentemente, Jem Finer criou uma composição musical que se estenderá por mil anos. O processo de marketing e divulgação não tem um custo-benefício muito bom para uma música isolada, então pelo menos por enquanto ainda vendemos e compramos músicas em pacotes (com uma hora ou menos em geral), como fazemos há décadas. Mas não há nenhum motivo para que esse padrão perdure indefinidamente.

Na ponta inferior do espectro musical, os *ringtones* ainda não foram reconhecidos como uma forma válida de criação musical por si só, e talvez nunca venham a ser. Mas a curta duração de uma obra musical não deveria mais ter relevância. Alguém poderia dizer que o som de inicialização de um Mac é uma composição musical, assim como o crescendo curto e misterioso que indicava o fim de cada cena no seriado de tevê *Lost*. Campainhas, sons do vento, alertas de e-mail e buzinas de carro são todos elementos válidos de composição. Nosso cenário musical de fato está se expandindo, conforme a duração deixa de ter relevância: composições curtas, longas e intermediárias podem todas coexistir.

MÚSICA PARTICULAR

O iPod, como o toca-fitas Walkman antes dele,[C] permite-nos ouvir música onde bem quisermos. No passado, a tecnologia de gravação desconectou a música das salas de espetáculos, dos cafés e dos salões, mas agora a música pode ser levada sempre conosco a qualquer lugar. Michael Bull, que vem escrevendo com frequência sobre o impacto do Walkman e do iPod, argumenta que nós muitas vezes usamos esses aparelhos para "estetizar o espaço urbano".[4] Levamos nossa própria trilha sonora para onde vamos, e o mundo à nossa volta é tomado pela nossa música. Nossa vida inteira se torna um filme, e podemos alterar sua trilha quantas vezes quisermos; podemos ter uma tragédia em um instante e passar para um filme de ação logo em seguida. Com seus tons intensos, oníricos ou sombrios e sinistros, todos têm seu próprio filme particular rodando em suas cabeças, e cada um deles é único. Dito isso, o filósofo do século XX Theodor Adorno, sempre pessimista, chamou esse fenômeno de "solidão acompanhada", uma situação na qual podemos estar sozinhos, mas conseguimos criar a ilusão do contrário graças à música.[5] Com sua visão um tanto marxista, ele entendia a música como um ópio, especialmente a música popular. (Conheço alguns fãs bem fervorosos de Wagner, e não ousaria limitar apenas ao pop essa acusação de que a música é um paliativo viciante.) Adorno via a *jukebox* como uma máquina que atraia "otários" aos bares com a promessa de diversão e alegria. No entanto, como uma droga, em vez de trazer uma felicidade verdadeira, a música ouvida nas *jukeboxes* apenas criava um desejo por mais daquilo. Ele pode até ter razão, mas também pode ser só uma pessoa que nunca se divertiu direito num bar.

Ouvir música individualmente pode ser entendido como o ápice do narcisismo – esses aparelhos em geral excluem todos os outros da experiência musical. No livro *Admirável mundo novo*, Aldous Huxley imaginou uma

droga chamada soma que levava todos às nuvens. Era como tirar férias, e era possível regular a duração dessas férias com sua dosagem. Poderia a tecnologia ter transformado a música em uma droga como a soma? A música hoje é como um comprimido que você toma para produzir uma emoção desejada – alegria, raiva, tranquilidade?

ASSOCIAÇÕES ACÚSTICAS

Algumas pessoas costumam cantar ou mesmo apenas assoviar quando acham que estão sozinhas, e muitas vezes temos músicas "tocando" nas nossas cabeças. Uma região do cérebro parece ser dedicada essencialmente à memória sonora, o que inclui não apenas *ringtones*, latidos de cachorro e sirenes de ambulância, como também trechos de músicas, em maior parte gravadas, que nós já ouvimos. Esses fragmentos sonoros funcionam como "nós" numa rede de lembranças relacionadas que se estende além de seus gatilhos acústicos. Todos já ouviram uma música que os "transportou" para uma memória clara, como a de um antigo romance ou de outra experiência importante. Nesse sentido, as músicas são como os cheiros; elas desenterram mundos, lugares e momentos muito específicos. Outros sons também fazem isso; uma chuva forte, a voz de um ator famoso, uma faca raspando em uma tábua de carne, um trem que apita ao longe.

Poderiam esses aparelhos portáteis e o mundo inundado de música onde habitamos estar começando a substituir nossas vozes interiores? Será que, pouco a pouco, não estamos parando de cantar ou assoviar porque músicos profissionais estão cantando e tocando direto nos nossos ouvidos agora? Diversas associações musicais existem dentro das nossas cabeças, todas ligadas a memórias e sensações recorrentes que, após algum tempo, facilitam a criação e o reforço de vias neurais específicas que nos ajudam a dar sentido a essas experiências. Elas nos fazem ser quem nós somos. Esse espaço agora está sendo habitado por essa torrente de músicas e sons alheios? Estariam as vozes dentro da nossa cabeça, os diálogos quase audíveis que usamos para entender quem somos e onde estamos, sendo substituídos pelas vozes de músicos profissionais? Bom, eu não parei de cantar sozinho ainda, então talvez não.

AQUILO QUE NÃO PODE SER PRESERVADO

Ouço música apenas em momentos bem específicos. Primeiro, quando saio para ouvir música ao vivo, claro. Quando estou cozinhando ou lavando louça, também ponho uma música para tocar, e às vezes na companhia de outros. Quando estou correndo ou pedalando, na ida ou na volta do trabalho, pela ciclovia no West Side de Nova York, ou nas raras ocasiões em que alugo um

carro para ir a algum lugar, ouço música sozinho. E, quando estou compondo ou gravando, ouço aquilo em que estou trabalhando. Mas é só isso. Essa lista relativamente curta contém, em grande parte, tudo sobre onde e como eu ouço música. Acho a música em restaurantes ou bares um tanto invasiva. Talvez pelo meu envolvimento com o assunto, sinto que preciso prestar atenção à música ou então ignorá-la. Em geral, prefiro ignorar; muitas vezes, nem sequer percebo quando uma música do Talking Heads está tocando num lugar público. Com isso, infelizmente, grande parte das músicas se torna (para mim) uma irritante camada sonora que apenas se soma ao ruído de fundo. Pode parecer que sou exigente demais, mas na verdade ouço muita música.

Conforme a música se torne cada vez menos uma coisa concreta – um cilindro, uma fita, um disco – e mais efêmera, talvez comecemos a dar um maior valor às performances ao vivo de novo. Após anos acumulando LPS e CDS, devo admitir que passei a me livrar deles. Às vezes ainda ponho um CD para tocar, mas em grande parte já me converti por inteiro à ideia de ouvir MP3S, seja no meu computador, ou ainda, pasmem, no meu celular! Para mim, a música está se tornando algo imaterial, um estado mais autêntico à sua natureza, suspeito eu. A tecnologia por fim nos fez dar uma volta de 360 graus.

Vejo pelo menos uma performance ao vivo por semana, às vezes com amigos, às vezes sozinho. Outras pessoas sempre estão lá. E, muitas vezes, tem cerveja também. Depois de mais de cem anos, estamos voltando para onde começamos. Um século inteiro de inovação tecnológica e digitalização da música acabou tendo o efeito de enfatizar sua função social. Não só continuamos a dar cópias das músicas que gostamos aos nossos amigos, como cada vez mais damos um maior valor ao aspecto social de uma performance ao vivo. A tecnologia musical parece ter seguido, em certo sentido, uma trajetória que no final resultará em sua própria destruição e perda de valor. Ela alcançará seu objetivo quando se autodestruir. Essa tecnologia é útil e conveniente, mas acabou reduzindo seu próprio valor e ampliando o mérito das coisas que ela própria nunca conseguiu capturar ou reproduzir.

A tecnologia transformou o som da música, seu processo de composição e a forma como a consumimos. Ela também inundou o mundo com a música, que agora está tomado por sons (em sua maior parte) gravados. Antes, era preciso pagar para se ouvir música, ou produzi-la por nós mesmos; tocar, ouvir e vivenciar a música era algo excepcional, uma experiência rara e especial. Hoje, a música se tornou muito comum, e o silêncio é a raridade pela qual pagamos para apreciar.

CAPÍTULO CINCO

No estúdio de gravação

Na época em que entrei na indústria da música, a gravação multicanal era algo comum; já era possível gravar em pelo menos dezesseis canais, e muitas vezes até em 24. As gravações eram feitas em estúdios especiais com isolamento acústico, portas supergrossas (muitas vezes cobertas de feltro) e várias peças de madeira (em geral dispostas em ângulos estranhos), tudo montado em volta de um imenso console que parecia o painel de controle da Enterprise. Dominar esse painel de controle estava muito além das habilidades de meros músicos, é claro (ou ao menos era o que parecia). Os engenheiros e produtores de gravação nos relegavam a outra sala à prova de som na qual tocávamos, e depois a sofás no fundo dessa sala de controle, onde ficávamos ouvindo como tudo saiu. Era tudo muito intimidador. Enquanto escrevo isto, essa era está chegando ao fim.

Alguns discos de pop que eu ouvia na época do colégio claramente haviam sido produzidos sobrepondo instrumentos a faixas pré-gravadas da banda. As cordas de “Sound of Silence” assim como as de várias outras canções pop foram adicionadas após a gravação das guitarras e dos vocais – às vezes, como neste caso, sem que a própria banda soubesse! Outros sons eram adicionados às gravações, instrumentos baixos magicamente começavam a competir com os mais altos (graças à técnica para controlar o volume relativo de cada instrumento) e efeitos sonoros impossíveis eram criados, como o de um cantor harmonizando consigo mesmo. No campo da música experimental, compositores costumavam picotar fitas com sons previamente gravados, jogar os pedaços para o alto e depois remontá-los fora de ordem. A ideia era misturar instrumentos eletrônicos e acústicos, e acelerar e desacelerar as gravações, criando efeitos sobrenaturais. Eu sabia que aqueles discos que eu ouvia eram produzidos assim, e queria fazer aquilo também. Não pela ideia de ser um pop star ou seguir uma carreira musical, só por puro prazer mesmo.

Comecei a brincar com o gravador de fitas modificado do meu pai, gravando camadas e mais camadas de feedbacks de guitarra e outras coisinhas “experimentais”. Inspirado em John Cage, nos Beatles e em outros músicos, eu recortava minhas fitas em pedacinhos e depois remontava tudo aleatoriamente – algumas partes sempre acabavam ficando ao contrário (o que me parecia bem legal também). Acidentes felizes eram bem-vindos. As possibilidades da gravação como uma mídia intrínseca eram muito evidentes, mas meus primeiros experimentos não eram nada muito digno de ser ouvido. Tempos mais tarde, durante meu curso de artes, inspirado em Philip Glass,

Terry Riley e Steve Reich, sobrepus diversos trechos de guitarra em staccato, todos tocados em velocidades diferentes, para criar uma trilha sonora para um filme universitário. O resultado deu ao filme uma atmosfera toda especial, mas não funcionava tão bem como música por si só. Foi então que percebi pela primeira vez que o fato de uma música "funcionar" ou não tem muito a ver com seu contexto.

Anos depois, já com o Talking Heads, gravamos demos de algumas das nossas músicas. Esse material não foi pensado como algo para consumo do público, mas como uma forma de "apresentar" nossas músicas aos outros – gente do ramo da música, em especial. Algumas gravações foram feitas em um estúdio na casa de um amigo que tinha um aparelho mais simples, o gravador de quatro canais Tascam. A Tascam e algumas outras marcas vendiam equipamentos quase bons o bastante para a produção de gravações comerciais, mas voltados para o mercado "prossumidor" (metade profissional, metade consumidor comum), com seus engenheiros de gravação aspirantes e seus amigos músicos; outras demos do Talking Heads foram gravadas em grandes estúdios profissionais, mas não em multicanais – costumávamos gravar ao vivo. Uma delas foi gravada num estúdio de Long Island que já produzira alguns hits de música-chiclete. Outras duas foram encomendadas por gravadoras, em parte para eles poderem nos ouvir sempre que quisessem sem precisarem nos visitar em clubes fuleiros. Essas gravações tinham um som ralo e fraco, e não faziam juz à banda ao vivo. Capturar o som de uma banda é uma arte, e ao que parecia, nem nós, nem os responsáveis pelas nossas gravações entendiam muito disso naquela época. Mesmo os profissionais de estúdios grandes não pareciam saber como fazer aquilo, por mais que esse tipo de habilidade me parecesse ser um pré-requisito para esse trabalho!

Era um verdadeiro mistério. Não é difícil entender por que músicos e engenheiros de som tendiam a mistificar estúdios onde haviam sido feitas gravações históricas. Era como se, ao glorificar a aura desses lugares, admitia-se que não era apenas uma questão de habilidade, e que havia uma espécie de *mojo*, uma energia invisível na própria estrutura de um Sun Studio ou de um Motown Studio, e era essa essência inefável o que tornava as gravações feitas nesses lugares tão especiais.

A experiência que tivemos quando finalmente gravamos nosso primeiro disco de verdade, o *Talking Heads: 77*, foi em grande parte deprimente. Nada saiu como tínhamos pensado, ou como o que estávamos acostumados a ouvir tocando no palco, embora talvez isso diga mais respeito ao que pensávamos, às nossas expectativas e à forma como encarávamos nosso som do que com o resultado final em si. Ou talvez tenha sido apenas resultado de um *mojo* ruim.

Todo mundo sabe como é estranha a sensação de ouvir sua própria voz gravada pela primeira vez. Então, imagine uma banda inteira se ouvindo tocar quase que pela primeira vez. Isso nos causou uma estranha sensação de debilidade e, na melhor das hipóteses, de espanto. Some-se a isso o fato de que estávamos trabalhando com um produtor que parecia não "sacar" qual era a nossa. Ele já havia produzido alguns sucessos de disco music (de que nós gostávamos) e acabara de emplacar outro, uma versão disco do tema de *Star Wars* (o que achávamos meio cafona). Todos nós adorávamos e respeitávamos a música pop, mas também tínhamos um quê de Velvet Underground, The Stooges, Beefheart e vários outros nomes mais alternativos. Nossa impressão era de que essa parte da nossa imagem esquizofrênica não estava sendo reconhecida ou compreendida por aquele cara, então às vezes era difícil manter no dia a dia otimismo pelo projeto. Provavelmente foi difícil para o produtor e a sua equipe também. Nossa experiência de trabalhar em um estúdio profissional, gravando um disco de verdade, acabou não sendo a enorme aventura empolgante e prazerosa que eu havia imaginado no colégio.

Naquele tempo, o baterista ficava em uma cabine um pouco maior do que um banheiro para deficientes, com uma janela de vidro para poder ser visto, e o amplificador do baixista tinha um microfone e ficava cercado por painéis para absorver o som, o que desconstruía totalmente a banda em termos sonoros. Tínhamos até que usar fones de ouvido só para ouvir uns aos outros. O produtor então tentava recriar o som da banda ao vivo jogando os sinais desses vários microfones de volta nos nossos fones. Desconstruídos e remontados por um estranho – não é de se admirar que isso era desconfortável!

Verdade seja dita, o produtor e sua equipe tentaram, sim, ressaltar a acessibilidade inerente ao nosso som, que era um tanto mais cru e minimalista. Assim, enquanto outros singles na *jukebox* do CBGB eram focados nas guitarras, os nossos tinham trompetes à la Stax/Volt. Esse disco foi razoavelmente bem recebido, mas acho que não capturou muito bem o som da banda.

DESCONSTRUIR E ISOLAR

Essa frase resume a filosofia de boa parte do processo de gravação musical no final dos anos 1970. O objetivo era chegar ao som mais puro possível, e mesmo antes da gravação multicanal ser popularizada, era comum tentar excluir ou evitar qualquer som ambiente – não apenas sons de pássaros, carros e conversas em outras salas, mas qualquer ruído ambiente. Os estúdios em geral eram revestidos com materiais para absorver o som e evitar quase que por completo qualquer reverberação. A personalidade sonora desses espaços

era péssima porque ela não era considerada parte da música. A ausência de ambientação, explicavam seus defensores, tornava o som mais maleável após a gravação ter sido feita. Em outras palavras, você poderia manter suas opções em aberto por mais tempo. Um som morto e impessoal era, e muitas vezes ainda é, entendido como o ideal. Segundo essa filosofia, o eco e a reverberação naturais, que em geral dão um toque de personalidade às performances, deviam ser removidos para então serem adicionados de volta durante a mixagem da gravação. Às vezes, essa mistura de eco e reverberação, elementos que depois eram usados para substituir a ambientação nula, podia ser entendida como um efeito também – era possível "exagerar" na reverberação para chegar a um som mais espacial e distante, ou criar *delays* curtos, como era comum no vocal das primeiras gravações de Elvis. Mas, no resto do tempo, a adição de eco e reverberação era apenas uma tentativa de recriar algo que havia sido excluído de propósito e a muito custo do som. Esse parecia ser um sistema meio maluco, mas era tudo pela ideia de manter um maior controle durante a maior parte possível do processo.

Gravar uma performance com uma banda e um cantor tocando ao mesmo tempo em uma mesma sala estava se tornando uma raridade naquela época. Como resultado, um leque imenso de opções se abriu, mas certa parte da interação orgânica entre os músicos foi perdida, e o som da música mudou. Alguns músicos que tocavam bem ao vivo não conseguiam se adaptar quando cada integrante da banda era isolado. Sem poder ouvir seus colegas, eles acabavam não tocando tão bem. Eu mesmo também odiei essa ideia no começo, mas, depois de muitos anos, comecei a me adaptar. Não me orgulho de ter me acostumado a esse processo, mas me acostumei. Foi uma questão de me forçar a crer que aquilo que o microfone captava e o gravador repetia era mais ou menos o nosso som, embora o resultado em geral não soasse muito como o que eu tinha acabado de me ouvir tocando. Eu presumia, como Edison alegou, que aquela tecnologia era neutra, embora agora saiba que não era. Meus ouvidos me diziam uma coisa, e meu bom senso, outra. Em qual eu deveria acreditar? Outros músicos e produtores haviam se dado bem nesse mundo, aproveitando as oportunidades que permitiam a eles criar simulações complexas de bandas e orquestras, mas a minha sensação era de que nada daquilo funcionava bem para mim.

Como disse o pianista Glenn Gould, a tecnologia de gravação delegou parte do processo criativo aos produtores, editores e engenheiros de gravação:

> Seria impossível para o ouvinte determinar em que ponto a autoridade do artista cedeu às mãos do produtor e do editor, assim como mesmo o cinéfilo mais atento nunca teria certeza se uma determinada cena derivou ou não das circunstâncias provocadas pela atuação de um ator.[1]

Pode-se até dizer que esses técnicos eram tão responsáveis pelo som dos

discos quanto os próprios compositores e músicos. No fundo, a autoria de uma gravação, e da música em geral, estava sendo distribuída, dispersada. Foi ficando cada vez mais difícil determinar quem era o responsável pelo quê, ou quem tomava as decisões que afetavam a música que chegava a nós. Por mais que os direitos autorais e de distribuição ainda refletissem a velha ordem de antes, com uma visão mais tradicional da composição, esses criativos técnicos começaram a exigir (e muitas vezes a receber) uma fatia cada vez maior dos lucros. Em muitos casos, eles chegavam a receber uma porcentagem maior do que a de cada integrante das bandas.

Assim como o teatro é a arte do ator e do dramaturgo, e o cinema é a arte do diretor, em muitos casos, a música se tornou a arte do produtor, que às vezes podia desbancar a autoria dos músicos que estavam gravando.

Como mencionei, essa filosofia de gravação implicava em idealizar o isolamento de cada instrumento. Isso fazia muito sentido para os vocais, que inevitavelmente teriam que ser mixados para poderem ser ouvidos sobre todo o barulho dos instrumentos, que em geral eram mais altos em termos acústicos. No entanto, fazer isso trazia certos riscos. Se houvesse muito "vazamento" da bateria – se o som do baterista pudesse ser captado pelo microfone do vocal –, sempre que o volume do cantor fosse elevado para se ouvir melhor a letra, a bateria inevitavelmente ficaria mais alta também. Mas o isolamento, que era a solução para esse problema, muitas vezes tornava mais difícil tocar junto ao vivo depois. Bandas que antes eram coesas se tornavam uma bagunça caótica.

No entanto, essa técnica de dividir e isolar ainda tinha vários lados positivos: possibilitar que eventuais erros em faixas instrumentais separadas fossem corrigidos depois, o uso de efeitos em instrumentos durante a fase de mixagem e balanceamento sem afetar os outros e também que o volume relativo fosse controlado na mixagem para que, por exemplo, os metais ficassem mais baixos durante os versos cantados.

Como viemos a descobrir com o Talking Heads, apenas ligar um microfone e presumir que isso iria captar a essência de uma performance não resultava necessariamente em algo que soasse como uma banda, por mais que o registro fosse, em termos objetivos, exatamente aquilo que tínhamos tocado. Já saí por aí com gravadores de primeira qualidade, e é fascinante ouvir os resultados de gravações feitas em lugares comuns com sons aos quais estamos superacostumados. O verdadeiro caos sonoro de um lugar fica evidente nas gravações. Por mais que eu use a palavra verdadeiro, e embora talvez sejam essas as informações que de fato cheguem aos nossos ouvidos, não é isso o que "ouvimos" quando nosso cérebro processa esses sons. Em se tratando do cérebro, o que é "verdadeiro" muitas vezes está equivocado.

No cinema, o trabalho dos mixadores de som é semelhante ao dos engenheiros de gravação. Eles isolam a voz de um ator o máximo possível, e então recriam a ambientação do lugar depois, inserindo sons de pássaros, grilos, conversas em um restaurante ou seja lá o que for preciso. O fascinante é que mesmo esses sons "naturais" não são registros "verdadeiros" de um ambiente. Por exemplo, o som de um único grilo solitário em uma cena pode evocar toda uma ambientação externa noturna na mente da plateia, por mais que na verdade um ambiente externo noturno real provavelmente teria sons distantes de carros, do vento, de um avião ao longe, alguns cães latindo e, sim, um monte de grilos. No entanto, caso fossem ouvidos todos ao mesmo tempo, esses elementos seriam entendidos como um caos sonoro e não criariam a tranquila ambientação noturna desejada. Nossos cérebros organizam o som que ouvimos da mesma forma que nossos olhos enxergam de forma seletiva. O trabalho de recriar uma impressão sonora, a sensação invocada por um som ou um ambiente sonoro, na gravação de música ou de um filme, tornou-se uma arte na qual algumas pessoas se saem melhor do que outras.

Alguns músicos e produtores ignoraram esse dogma de isolar/desconstruir/reconstruir. Os Cowboy Junkies produziram seu primeiro disco usando um único microfone para gravar a banda toda, e Steve Earle fez algo parecido com uma banda de bluegrass. Em 2012, participei de algumas gravações nas quais alguns músicos responsáveis pelos metais estavam sentados um ao lado do outro (ou seja, não estavam tocando isolados), enquanto outros estavam em cabines totalmente isoladas. Além disso, as faixas de guitarra e vocal já haviam sido gravadas antes em um apartamento sem nenhum tipo de isolamento acústico. Hoje em dia, esse dogma não é seguido com tanta rigidez; é só um dos diversos caminhos que podem ser trilhados, e às vezes, diversas abordagens coexistem numa mesma gravação.

Quando gravamos o segundo disco do Talking Heads, *More Songs About Buildings and Food*, Brian Eno tinha se tornado nosso amigo. Gostávamos da música dele, então pensamos: "Por que não convidá-lo para ser nosso produtor? Pelo menos ele entende nosso som, e já somos amigos". Amizade, interesses em comum e gostos similares pareciam ser mais importantes para nós, ainda mais após nossa experiência anterior, do que qualquer habilidade técnica ou histórico de sucessos emplacados que ele pudesse ter.

Sabendo que funcionávamos muito bem no palco como uma banda ao vivo, Eno sugeriu que tocássemos no estúdio como tocávamos ao vivo, sem o típico processo de isolamento sonoro. Concluímos que valeria a pena experimentar essa ideia tão herética, embora houvesse o risco de acabarmos ficando com uma gravação confusa. Com a eliminação de toda a coisa do isolamento, ou

de pelo menos boa parte dela, foi como se pudéssemos respirar de novo. E o resultado ficou – surpresa! – muito mais com a nossa cara, como estávamos acostumados a nos ouvir no palco, então nossa performance acabou sendo mais inspirada (ou ao menos foi essa minha impressão). Por termos usado menos absorção acústica, era possível ouvir o leve som das guitarras ao fundo nas faixas de bateria, e às vezes um pouco do piano elétrico nas faixas de baixo. Não havia nenhuma separação absoluta entre os instrumentos, mas para nós, aquele fator reconfortante no som mais do que compensava essa questão técnica. Eno chegou a achar que os dois microfones no centro da sala poderiam ser o bastante para capturar a banda inteira. Esse nem sempre foi o caso, mas o som desses microfones de fato foi muito útil para criar uma espécie de ambientação complementar.

Eno também nos sugeriu experimentar algumas ideias bem pouco ortodoxas para gravar os vocais. Às vezes, eu cantava junto com a música inteira após a gravação da parte instrumental, com o microfone na mão, muitas vezes bem na sala de controle, com os alto-falantes no máximo, como um enorme sistema de som ao vivo à minha volta. Essa não era uma técnica de gravação apreciada na época. O som da banda saindo dos alto-falantes atrás de mim podia ser ouvido nas faixas com os meus vocais, e os produtores em geral insistiriam que um vocalista se isolasse em uma cabine acústica. Esse isolamento funciona para alguns artistas, mas exige um salto de fé, já que nem a melhor mixagem ouvida através de fones soa tão bem quanto cantar em frente a uma banda ao vivo ou alto-falantes no máximo. Quando se cantava dentro da cabine, a solução era imaginar que aquela banda morna que você estava escutando algum dia iria soar melhor. Eu não sabia como os cantores profissionais faziam aquilo, e não teria como desenvolver essas técnicas de uma hora para a outra, então, em seu mérito, a sugestão de Eno foi uma ótima forma de contornar essa questão. Ouvi dizer que é assim que Bono trabalha também.

Já vínhamos tocando há algum tempo a maioria das músicas que gravamos, mas duas delas – “Found a Job” e “The Big Country” – eram inéditas, compostas para aquele álbum. Em certo sentido, essas músicas foram lapidadas no estúdio, mesmo tendo sido escritas a princípio como algo que eu pudesse tocar sozinho no violão. Esse processo de aprender músicas novas pouco antes de gravá-las acabaria se tornando comum para nós. Era uma ótima solução, mas fazia com que essas músicas muitas vezes não estivessem “redondinhas” antes da gravação quanto poderiam estar após uma série de apresentações ao vivo.

More Songs About Buildings and Food levou três semanas para ser produzido. Acho que *77* deve ter levado duas semanas, incluindo a mixagem.

Isso fez com que o adiantamento (i. e., empréstimo) de produção concedido pela gravadora fosse baixo o bastante para que, mesmo com vendas modestas, pudéssemos pagá-lo relativamente rápido. E também significava que a gravadora provavelmente teria lucro com o disco, garantindo (assim esperávamos) a continuidade do seu relacionamento com a banda.

Tínhamos em mente esses custos? Eles afetaram o modo como gravamos? Os aspectos financeiros do mercado musical, especialmente os ligados à tecnologia de gravação, determinam de certas maneiras o resultado de um disco? Com certeza. Os orçamentos limitados agem como uma série de restrições criativas, o que para nós, em geral, era algo bom. Decidir se uma sobreposição estava funcionando ou se um trecho estava bom era algo que precisava ser feito relativamente rápido. A indecisão toma tempo, tempo esse que era limitado pelo nosso orçamento. A questão de rearranjar uma música ou então tentar tocá-la de uma forma diferente daquela que fazíamos ao vivo nunca era colocada em pauta – descartar decisões assim era algo que poupava tempo e dinheiro. Usar poucos músicos extras, que precisavam ser pagos, era outra forma de economizar. Esses fatores fazem com que certos discos sejam como são; o resultado não vem apenas de diretivas inspiradas em questões musicais. Restrições financeiras não determinam uma melodia, as letras ou a harmonia, mas afetam a forma como um disco é gravado e, portanto, seu som no produto final.

Em *Fear of Music*, o disco seguinte do Talking Heads, voltamos a trabalhar com Eno. Decidimos levar nossa zona de conforto um passo adiante: gravamos todo o material base (nós quatro tocando juntos, sem meu vocal) no loft onde ensaiávamos, que também era onde Chris Frantz e Tina Weymouth moravam. Alugamos um desses caminhões com estúdios móveis, como os que são usados para gravar shows ao vivo e eventos esportivos, e então o estacionamos na rua em frente ao prédio e plugamos seus vários cabos pela janela. [A, B]

Não sei bem por quê, mas o resultado ficou muito melhor do que a maçaroca sonora de baixa qualidade que seria de se esperar de uma gravação feita fora do ambiente imaculado de um estúdio. Finalmente estávamos começando a capturar nosso som ao vivo! No fim das contas, abandonar o isolamento acústico dos estúdios não estava sendo tão catastrófico quanto faziam parecer. Hmmm. Talvez as regras da gravação não fossem tão verdadeiras quanto imaginávamos.

Essa não foi a única mudança no nosso processo de gravação. Também gravamos algumas faixas base para músicas ainda sem letra, e então alteramos e complementamos alguns dos sons dos instrumentos bem depois de eles terem sido gravados; alguns arranjos hoje muito conhecidos na verdade foram criados após nossa performance. Gravar músicas “incompletas” era arriscado para mim. Eu não sabia se realmente conseguiria criar uma canção cantando por cima de riffs e acordes pré-gravados. Em alguns casos, me saí muito bem (“Life During Wartime”), mas outras faixas

nunca foram terminadas (“Dancing for Money”). Ainda assim, mesmo funcionando só na metade das vezes, os resultados provavam que esse era um método de trabalho viável. Eu sabia que isso no futuro me permitiria compor letras que se encaixassem (e fossem inspiradas) em músicas pré-gravadas, em vez de me desdobrar todo tentando fazer com que uma música se adaptasse – não apenas em termos de melodia, mas de som e textura – a letras pré-escritas. Outros músicos vivem fazendo isso agora. St. Vincent (Annie Clark) foi para o estúdio gravar seu segundo disco, *Actor*, sem nenhuma “canção” inteira escrita; ela tinha apenas alguns fragmentos musicais. Não seria tão fácil perceber isso apenas ao ouvir os discos dela, mas às vezes fica evidente quando outros artistas compõem suas melodias vocais em cima de um *sample* de outro músico. Nesses casos, você sabe que a música já existia anos antes de a nova canção ser composta. A autoria é deslocada nesses exemplos, tanto temporal quanto espacialmente. Não há como ter a ilusão de que a música e as letras foram concebidas em conjunto. Às vezes, o compositor de uma música e o letrista sequer chegaram a se conhecer.

Foi Eno quem nos encorajou a brincar com os sons depois de gravados. Ele já tinha feito um pouco disso no nosso disco anterior, mas agora, foi para valer. O mais longe que fomos com a música “Drugs”. Havíamos gravado inicialmente uma faixa base bem simples, que parecia ser um tanto convencional demais, então começamos a cortar alguns instrumentos, às vezes eliminando notas específicas. Isso fez com que certas partes se abrissem, criando mais buracos e dando mais ar à canção. Peguei uma gravação de coalas que havia feito durante nossa turnê na Austrália (eles em geral só grunhem e bufam, em contraste com sua aparência fofinha), e a coloquei em alguns pontos da música. Os grunhidos funcionavam como respostas e ecos animais genéricos ao meu vocal. Outros sons foram acrescentados – como ondas de melodias criadas com um aparelho de eco e depois um solo de guitarra no final, composto com fragmentos tirados de vários outros solos improvisados. Por fim, fiz os vocais depois de correr pelo estúdio, porque por algum motivo eu queria parecer sem fôlego na música. Claro, eu estava cantando as mesmas letras e melodias da versão anterior mais simples, mas agora sobre uma base musical totalmente modificada – um fato que também afetou minha maneira de cantar. A música, da forma que foi lançada, acabou se tornando um arranjo de sons que ninguém nunca conseguiria imaginar em um ensaio, ou compondo em casa só com uma guitarra. Ela só poderia ter sido criada em um estúdio. Como Eno comentou na época, o estúdio de gravação se tornou uma ferramenta de composição.

GRAVAÇÕES DE CAMPO IMAGINÁRIAS (*MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS*) 1980

Por volta dessa época, Eno e eu estávamos ouvindo muita coisa lançada pelo maravilhoso selo francês Ocora.[c] Alguns discos eram típicas gravações de campo, como as que Alan Lomax havia feito nos EUA: em geral, eram feitas usando apenas um microfone e um gravador portátil, e traziam africanos tocando com pedras, pigmeus cantando suas complexas canções nativas, além de chamados de oração muçulmanos. Outros lançamentos da Ocora eram gravados em situações mais controladas: em salas de concertos, igrejas, templos e, às vezes, até em estúdios. Eles tinham corais georgianos, músicos clássicos indianos, grupos de música tradicional iraniana e contadores de histórias cantadas norte-africanos.

A Ocora tratava uma imensa variedade de estilos musicais da mesma forma que a música clássica ou artística ocidental. Os álbuns eram tratados com

respeito, e recebiam apresentações cuidadosas e uma atenção técnica muito raras para estilos não ocidentais. Eu havia crescido ouvindo as gravações de campo da série Nonesuch da Folkways e o material que Lomax havia coletado para a Biblioteca do Congresso, mas a qualidade de produção dos discos da Ocora estava em outro nível, completamente diferente. Eno e eu percebemos que estilos musicais estrangeiros não precisavam parecer distantes, estranhos ou "primitivos". Aquelas gravações eram tão bem produzidas quanto qualquer disco contemporâneo de qualquer gênero. Não se ficava, por exemplo, com a sensação de que aquelas músicas eram remanescentes fantasmagóricos de uma cultura perdida, que logo seriam relegadas a um passado já quase esquecido. Ficávamos com a impressão de que aquela era uma música cheia de vida e que ainda continuava sendo feita. Para nós, havia uma estranha beleza naquilo, uma profunda paixão, e as composições em geral seguiam regras e estruturas radicalmente diferentes daquelas às quais estávamos acostumados. Como resultado disso, nossas visões limitadas sobre o que constituía a música foram derrubadas para sempre. Aquelas gravações nos revelaram uma miríade de formas novas com as quais a música podia ser feita e organizada. Existiam inúmeros universos musicais no mundo, e havíamos sido muito tacanhos em nos limitar a apenas um deles.

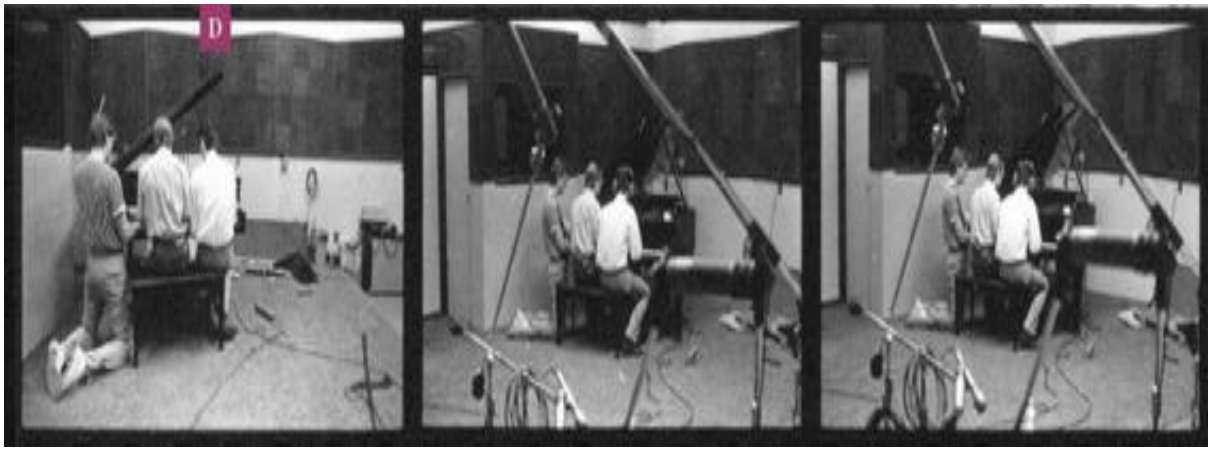
No final de 1979, o Talking Heads havia acabado de encerrar o que para nós foi uma longa turnê mundial de *Fear of Music*. Aquela foi a primeira vez que recebemos propostas para tocar em vários lugares (a Ilha Sul da Nova Zelândia me vem à cabeça), e acabamos aceitando quase todas. Assim que voltamos, tirei uma folga para me recuperar. Comecei a andar mais com Eno e Jon Hassell, que estava começando a desenvolver e elucidar seu conceito de "quarto mundo", e embarquei em uma ávida troca de cassetes e vinis com eles. A maior parte da música que nos empolgava vinha de fora do eixo da música pop em inglês. Na época, não havia como descobrir esse tipo de música a não ser por meio do boca a boca. A internet ainda não existia, e não havia quase nenhuma publicação sobre a música pop, e muito menos sobre o folk ou a música clássica, que estava florescendo fora das áreas de língua inglesa ou de idiomas europeus.

Lembro que, um dia, Jon me mostrou alguns discos de Milton Nascimento, que não entendi direito na época – levei anos para assimilar aquilo. Brian e eu tínhamos uma fascinação pela música pop africana, por mais que fosse difícil encontrar informações sobre qualquer outro artista além de Fela Kuti na época. Descobrimos que, em vários outros países, a música pop tinha sabores muito diferentes, e ainda não era um tema de estudo adequado para os etnomusicólogos. O cantor egípcio-libanês Farid al-Atrache era um de nossos favoritos, assim como o tocador de duduk Djivan Gasparyan. Eu tinha

algumas fitas cassete de bandas de metais balcânicas e de grupos ganeses de pop. Vivíamos passando nossos discos de mão em mão, levando vinis de uma costa para outra, de um apartamento para outro.

Inspirados nesses discos, Brian, Jon e eu pensamos em fazer uma série de gravações com base em uma cultura imaginária. (Sem que soubéssemos, na mesma época, na Alemanha, Holger Czukay e seus colegas de banda em Can, que eram alunos do compositor Karlheinz Stockhausen, estavam dando início à sua própria série de músicas étnicas, a "Ethnic Forgeries"). Por um breve instante, pensamos em tentar criar nossas próprias "gravações de campo" – uma documentação musical de uma cultura imaginária. Seria mais ou menos como as histórias de Borges ou Calvino, mas nossa versão seria um mistério em formato musical. Essa ideia nos atraiu, desconfio eu, em parte porque nos garantia uma certa invisibilidade enquanto criadores. Nessa nossa concepção, lançaríamos um disco com um texto detalhado no encarte explicando a maneira como a música funcionava nessa cultura e como ela foi produzida lá – o tipo de informação acadêmica comum nesse tipo de disco. Alguém poderia pensar que aquele som obscuro e dançante pelo qual éramos conhecidos nunca poderia se passar por um estilo musical encontrado e gravado numa espécie de oásis cultural, como uma prova viva de um mundo perdido onde um gênero da música pop se isolou do resto do planeta. Mas aí você ouve uma banda de verdade como o Konomo Nº1, um grupo de músicos congoleses que tocam *mbiras* (pianos de dedo) amplificadas feitas por eles mesmos enrolando cabos em volta de uma pedra-ímã, que são colocadas dentro dos instrumentos para então ligá-los em amplificadores de guitarras altamente distorcidos. Certa vez, ouvi um dos melhores guitarristas que já conheci até hoje numa fita cassete que parece ter vindo do Sudão. Os cantões da música pop produzem mesmo encontros tão mágicos e inesperados que nosso grupo imaginário que usava caixas de papelão como baterias e solos arábicos em mini-moogs não era nada inconcebível.

A ideia inteira foi deixada de lado, é claro, mas parte da inspiração por trás dela continuou conosco. Decidimos buscar novas formas para usar nossos instrumentos de sempre e pegar todo o tipo de material à nossa volta para produzir sons. Tentamos criar como se já não soubéssemos necessariamente como uma guitarra ou um piano deveriam ser tocados e deixamos de lado certas abordagens que pareciam ser fundadas demais em nossa própria experiência anterior. No disco que acabamos produzindo, *My Life in the Bush of Ghosts*, chegamos a usar cases de guitarra ou as supracitadas caixas de papelão como baterias, e potes e panelas como percussão. Talvez isso tenha sido meio bobo, mas serviu para dar uma sacudida no nosso estilo e nos levar a caminhos mais criativos.[D]



Eno já havia começado a trabalhar em algumas gravações que incorporavam certas vozes gravadas, então pôs esse elemento em jogo. Uma delas levou à música “Mea Culpa”, que usava como base camadas em repetição de vozes balbuciantes tiradas de programas de rádio. Nós dois logo vimos que essa ideia de usar “vocais emprestados” poderia servir como tema e fio condutor que renderiam outro álbum totalmente novo.

Suspeito que essa ideia nos atraiu em parte porque eliminava qualquer conflito ou possível concorrência entre nós dois como cantores: nenhum de nós cantaria nesse disco. (Isso acabou se revelando um problema para certas pessoas tempos depois – como aquele disco podia ser “nosso” se não cantávamos nele?) Usar apenas vocais emprestados também resolveu uma outra questão de conteúdo: as letras com certeza não teriam nenhum viés autobiográfico ou confessional. Na maioria das vezes, o que nossos vocalistas estavam dizendo não tinha qualquer relevância. Era o som dos seus vocais – a paixão, o ritmo, o fraseado – o que criava o conteúdo emocional. Essa abordagem ainda tinha parte do aspecto de “não autoria” que chamou nossa atenção na ideia das falsas gravações de campo, mas acabou sendo controversa para quem via as canções como um meio primariamente voltado para a transmissão de uma mensagem.

Usar elementos emprestados na arte não era nenhuma novidade, claro. Duchamp expôs objetos comuns como obras de arte, Kurt Schwitters fez colagens com rótulos e embalagens, e Warhol produziu “pinturas” com fotos recortadas de tabloides. Nas artes plásticas, essa ideia era, se não comum, ao menos aceitável. Bern Porter, James Joyce, JG Ballard e os livros de colagens de Marshall McLuhan e Quentin Fiore pegaram trechos de anúncios e os reutilizaram. John Cage e outros fizeram colagens sonoras com partes de vários discos sendo tocadas ao mesmo tempo ou com vários rádios sintonizados em estações diferentes, mas na música pop, essa ideia se limitava a discos de humor (*The Flying Saucer* e *Mr. Jaws*) ou experimentos vanguardistas desajeitados, como a música “Revolution 9” dos Beatles.

Enquanto estávamos em Los Angeles, Eno e eu andamos um pouco com Toni Basil, que nós dois admirávamos muito. Suas participações no programa Soul Train com o grupo de dança The Lockers foram inesquecíveis, e o grupo com o qual ela estava trabalhando e organizando na época, os Electric Boogaloos,[E] vinha criando algumas das coreografias mais espetaculares e inovadoras que já havíamos visto. Seus passos punham todo o resto do mundo da dança artística no chinelo. Eles tinham um estilo descolado e robótico ao mesmo tempo, uma combinação que de alguma forma me parecia adequada. Como se as máquinas tivessem ganhado vida, ou se esse estilo funk tivesse sido infectado por um vírus robô; seja lá o que fosse, parecia funcionar. Para Eno, o jeito como os Boogaloos dançavam era "somadélico" – um estilo que deixava seu corpo todo ondulante, como o LSD faz com a sua cabeça.

E

Toni havia recebido uma oferta para fazer um especial de tevê com esses dançarinos e, por um certo tempo, pensamos que *My Life in the Bush of Ghosts* poderia acabar sendo usado como trilha. Nossa ideia central em constante mutação que surgiu como um áudio-documentário de uma cultura imaginária estava se transformando numa trilha para dançarinos modernos em um programa de tevê em Hollywood! O projeto não foi para a frente, mas assim como a ideia da civilização imaginária, seus elementos foram usados como subtexto para nossas gravações, pois eles nos permitiram imaginar que estávamos fazendo um disco de dance music. Claro, o efeito da música em pessoas dançando é um tema recorrente neste livro, e nós esperávamos que nosso projeto pudesse criar um novo tipo psicodélico de dance music que, com alguma sorte, poderia ser tocado em discotecas, o que seria um imenso sinal de validação para nós. Anos depois, fiquei muito empolgado quando ouvi o DJ Larry Levan tocar partes do nosso disco na Paradise Garage, uma enorme discoteca de Nova York.

Isso foi bem no início dos anos 1980, e alguns dos exemplos mais criativos

de mixagem e arranjos na música pop estavam acontecendo no mundo da dance music. A cena do rock estava se tornando cada vez mais conservadora e entrincheirada, apesar de todos os gritos por liberdade, individualidade e autoexpressão. A influência do dub e dos chamados *extended mixes* de certas músicas no mundo das discotecas estava ganhando força. O fato de DJS e remixadores estarem usando faixas de outras pessoas como sua matéria prima espelhava nosso uso de vocais emprestados e a forma como produzíamos nossas músicas ativando e desativando certas faixas. O que estávamos fazendo era transformar o painel de mixagem em um instrumento gigante. Essa técnica de arranjo e composição logo se tornou extremamente comum no hip-hop. Não tivemos nenhum crédito nisso – a coisa simplesmente estava no ar naquela época.

Eno e eu não nos víamos como músicos virtuosos, mas pretendíamos transformar nossas limitações em vantagens. Usávamos caixas de papelão como bumbos, latas de biscoito como tambores, e baixos como instrumentos rítmicos. Isso tinha a vantagem de dar um som "estranho" a tudo. Usar um case de guitarra como bumbo funcionava muito bem. O resultado era um baque interessante de baixa frequência, mas também com um leve toque diferente e inovador. Em geral, tocávamos cada uma das partes que depois formariam a base de uma canção várias e várias vezes, como uma máquina humana de repetições. Repetições digitais e *samples* ainda não existiam, mas ao tocar um mesmo segmento várias e várias vezes, era possível criar uma base textural rítmica e hipnótica que depois podia ser manipulada e sobreposta em camadas. Havia músicos reais fantásticos envolvidos também – bateristas e baixistas criavam a fundação de algumas faixas, mas em grande parte, era um processo do tipo "faça você mesmo".

Sem os sampleadores, a solução era adicionar os vocais emprestados às nossas músicas à base da tentativa e erro. Púnhamos dois aparelhos de som para tocar ao mesmo tempo, um com a faixa instrumental e outro com os vocais e, se os deuses assim quisessem, como muitas vezes de fato pareciam querer, um feliz acaso acontecia. O "vocal" resultante e a nossa faixa instrumental pareciam ter sido feitos um para o outro, e nós fechávamos um "take". Os toca-fitas eram todos operados manualmente, e sincronizar as vozes com as faixas instrumentais de uma forma que parecesse com algo que um cantor faria era uma questão de improviso – não havia como fazer os pequenos ajustes ou correções de tempo nas faixas como é possível hoje com os sampleadores e programas de gravação modernos, então arranjar os vocais sobre a música constituía uma espécie de performance. Nosso trabalho era ativar e desativar a faixa do "cantor" (que agora era uma fita com os vocais gravados) como se ele ou ela estivesse respondendo à nossa música, entrando com uma frase mais intensa quando a faixa instrumental chegava a um novo

tom, por exemplo. Essas “performances” eram testemunhadas apenas por nós e mais uma ou duas outras pessoas, mas ao usarmos aqueles vocais, uma energia muito forte podia ser sentida na sala, como se nós mesmos estivéssemos cantando.

Às vezes, quando voltávamos para casa à noite, gravávamos sermões religiosos do rádio com nossos aparelhos cassete do final dos anos 1970. A qualidade dessas gravações nem sempre era das melhores (em “Come With Us”, tivemos que integrar o chiado de fundo causado pela má recepção do rádio à ambientação sombria da música), mas, em geral, os vocais gravados nessas fitas eram bons – ou pelo menos bons o bastante (como já vimos antes). Nós percebemos que a alta fidelidade era uma convenção em grande parte supervalorizada que até então ninguém havia se dado ao trabalho de questionar. Às vezes, a qualidade crua desses vocais que pareciam estar saindo de um megafone acabavam tendo muito mais personalidade do que uma gravação “boa”. Era possível perceber de forma subliminar que aqueles eram vocais “de segunda mão”, ou sem corpo, e isso fazia com que eles parecessem transmissões vindas de um planeta angustiado – o nosso. Às vezes, os vocais que usávamos eram tirados de discos que vínhamos passando de mão em mão há um ano. Discos de pop árabe, gravações de campo, registros etnográficos e discos de música gospel – varremos tudo isso em busca de potenciais *samples* de voz depois de decidirmos que esse seria o aspecto unificador daquele disco.

O mais incrível foi perceber o quanto aquilo foi fácil (bom, relativamente) e o quanto os vocais pareciam ter sido feitos ou “cantados” junto com a “banda”. Parte desse efeito, é claro, vinha da percepção dos próprios ouvintes – um fenômeno que percebemos logo cedo. A mente tende a encontrar congruências e ligações mesmo onde elas antes não existiam – não apenas na música, mas em tudo. Mais do que uma forma de enganar a mente, nossa percepção era de que, quando bem utilizado, esse efeito também era capaz de “enganar” nossas emoções. Algumas das faixas produziam (pelo menos em nós) reações emocionais autênticas. Era como se o “cantor” estivesse mesmo respondendo à música que nós havíamos feito, e vice-versa, de uma forma que muitas vezes invocava sensações intensas – empolgação, êxtase, medo ou até um divertido tom de sensualidade. Talvez seja incorreto dizer que as emoções estavam sendo “enganadas”; talvez esses vocais e ritmos apaixonados nos causassem respostas emocionais porque nossos cérebros têm “receptores” neurológicos sempre à espera de combinações musicais e vocais como essas, e nós oferecíamos todo o material necessário para que esse processo acontecesse. Talvez seja isso o que os artistas fazem. Um grande acorde maior também é um “truque”.

Gravitamos na direção de “vocalistas” mais exaltados, e isso nos deu a impressão de que as cadências e métricas naturais de qualquer voz cheia de ânimo – mesmo quando apenas falada, sem entonação de canto – pode ter um certo toque musical inato e intrínseco. É fácil captar esse tom musical em um sermão de um pastor evangélico, onde os limites entre o canto e a fala são intencionalmente difusos, mas o mesmo efeito está presente em apresentadores de tevê, discursos políticos e, bom, talvez em todas as nossas vocalizações. Talvez a diferença entre a fala e a música não seja tão grande assim. Podemos inferir muita coisa com base no tom de voz de alguém, então basta imaginar esse aspecto da fala sendo levado um pouco mais adiante. A estranha cadência de fala típica de uma patricinha, por exemplo, pode ser entendida como uma espécie de canto. Muitos shoppings centers hoje em dia são palcos para um imenso tipo de coral.

Algumas pessoas acham tudo isso perturbador. No Ocidente, a ideia de que existe um elo causal entre o autor e o intérprete é forte. Por exemplo, presumese que eu escrevo as letras (e as melodias que as acompanham) para as minhas músicas porque tenho algo que preciso expressar. E é presumido que tudo o que alguém fala ou canta (ou até mesmo toca) vem de algum impulso autobiográfico. Mesmo que eu escolha cantar uma música de outra pessoa, presume-se que essa música, quando composta, foi autobiográfica para ela, e que eu ao mesmo tempo reconheço esse fato, enquanto também a entendo como aplicável à minha própria vida. Pura besteira! Não faz diferença se determinada coisa aconteceu mesmo ou não com o compositor – ou com o intérprete. Pelo contrário, são as músicas e as letras o que despertam as emoções em nós, e não o inverso. Nós não fazemos a música – somos feitos por ela. O que talvez seja o argumento principal deste livro inteiro.

Claro, um escritor precisa se basear até certo ponto em sua própria compreensão de um sentimento para conseguir pôr no papel algo que soe autêntico, mas essa história não precisa de fato ter acontecido com ele. Ao compor e interpretar uma canção, estamos mexendo com nossas próprias emoções, e o surpreendente em *My Life in the Bush of Ghosts* foi perceber que aquelas letras que nós não tínhamos escrito ou, no caso dos vocais emprestados, nem tínhamos chegado a cantar, ainda podiam invocar em nós uma imensa gama de emoções.

Fazer música é como criar uma máquina que serve para desenterrar as emoções tanto dos intérpretes quanto dos ouvintes. Algumas pessoas acham essa ideia repulsiva, pois parece relegar o artista à posição de um sujeito embusteiro, manipulador e falso – uma espécie de onanista autojustificativo. Elas preferem encarar a música como algo que expressa emoções, em vez de gerá-las, e acreditar que o artista sempre tem algo a dizer. Estou começando a

pensar no artista como uma pessoa que se dedica a criar dispositivos capazes de acessar nossa estrutura psicológica comum e ativar pontos profundamente emocionais que temos em comum. Nesse sentido, a ideia convencional de autoria é discutível. Não rejeito o crédito pelas músicas que compus, mas talvez o que constitui a autoria não seja exatamente o que imaginamos. Essa aversão à ideia de repensar a forma como funciona a música também está ligada ao conceito de autenticidade, à ideia de que os músicos que aparentam ser "autênticos", ou que parecem tratar de aspectos de sua própria experiência, devem ser mais "reais". Pode ser decepcionante descobrir que aquele arquétipo de roqueiro é só um personagem, e que ninguém da cena "country" em Nashville usa chapéus de caubói (bom, a não ser em aparições em público ou sessões de foto).

Essa questão foi superada anos depois pelos músicos da cena eletrônica e do hip-hop, que raramente tinham suas músicas tocadas por eles mesmos (no caso do hip-hop), ou que, como Eno e eu nesse disco, acabaram ficando mais ou menos anônimos. Grupos de música eletrônica e lounge como NASA, Thievery Corporation, David Guetta e Swedish House Mafia muitas vezes usam uma série de amigos e cantores famosos em suas músicas, e quase nunca cantam em seus próprios discos. Hoje em dia, tornou-se aceitável a ideia de que o autor pode na verdade ser um curador, usando sua sensibilidade como guia, em vez de apenas cantar.

Após fechar uma versão inicial de *Bush of Ghosts*, em 1980, partimos para o trabalho de "legalizar" – conseguir a permissão de uso – nossos vocais emprestados. Essa é uma prática comum hoje em dia, e há empresas especializadas que se dedicam apenas a legalizar *samples*, mas na época, ninguém com quem tentamos negociar os direitos sobre suas gravações sabia do que diabos estávamos falando. Nosso disco ficou na gaveta, pronto para ser lançado, enquanto vários telefonemas e faxes eram trocados. A maioria dos vocais que pretendíamos usar pôde ser liberada, mas em alguns casos, os direitos de uso nos foram negados, e fomos forçados a buscar alternativas. Às vezes, isso resultava em faixas novas e melhores, às vezes, não. Enquanto isso, tínhamos voltado à Nova York e começado a trabalhar no próximo disco do Talking Heads, que viria a ser o *Remain in Light*.

MÚSICA MODULAR (*REMAIN IN LIGHT*)

Eno e eu estávamos bastante empolgados depois de tudo o que tínhamos descoberto e vivido com a produção de *Bush of Ghosts*, e sentimos que seria possível fazer um disco do Talking Heads com uma pegada meio pop usando algumas daquelas mesmas técnicas de gravação e composição. O resto da banda concordou que começar do zero seria uma maneira criativa e

revolucionária de criar nosso novo disco. Nossa ideia não era usar vocais emprestados ou caixas de papelão como bateria dessa vez, mas o processo de criar faixas repetitivas para então compor seções ativando e desativando instrumentos em um painel de mixagem.

Dedicamos duas semanas à construção dessa estrutura instrumental, mas já sabendo que isso não fecharia o disco – os vocais teriam que entrar depois. Seguindo um estranho ritual comum na época, gravamos essas faixas iniciais em um estúdio nas Bahamas. Na década anterior, parecia haver se consolidado a ideia de que para fazer discos de pop era preciso sair em retiro, como se para escrever o próximo grande romance americano. Os estúdios passaram a ser construídos em localizações idílicas – em Sausalito, ou nos confins das montanhas rochosas, em um galpão em Woodstock (Nova York), em um palacete francês, em St. Martins, em Miami Beach ou em Nassau – com a ideia de que uma banda poderia se isolar lá, evitando qualquer distração, e depois sair com um produto final perfeito. Em geral, havia alguma praia por perto, e às vezes as refeições eram feitas em grupo e preparadas por bufês. (Evidentemente, o ambiente financeiro do mundo da música era bem diferente na época.) Estar em isolamento e ter tempo para se concentrar no trabalho pode ser muito importante, mas várias bandas (inclusive a minha) encontraram outras maneiras para conseguir isso de formas muito menos dispendiosas.

Aprendemos a trabalhar com agilidade. Uma ou duas pessoas preparavam uma faixa, que em geral era algum tipo de levada repetitiva com uns quatro minutos, ou seja, a duração estimada de uma música. Podia ser um riff de guitarra e um segmento de bateria, ou talvez uma sequência de arpejos e um rangido intermitente de guitarra. Em seguida, os outros membros respondiam ao que havia sido criado, adicionando seus próprios trechos em repetição, preenchendo os vazios e espaços, ao longo de toda a duração da “canção”. Enquanto ouvíamos uma parte sendo gravada, já íamos todos pensando no que poderíamos acrescentar – era como uma espécie de jogo. Esse método de gravação tinha a vantagem adicional de não exigir uma tentativa de replicar o som da nossa banda ao vivo. Ainda não havíamos nos apegado à maneira como aquelas músicas e seus instrumentos e arranjos soavam no palco. De certo modo, evitávamos assim os conflitos com que nos deparamos anos antes, quando entramos em um estúdio de gravação pela primeira vez.

Depois que as faixas começavam a ganhar corpo, ou quando o som de todas elas tocadas ao mesmo tempo parecia denso o bastante, chegava a hora de criar seções. Embora a levada em geral se mantivesse constante, combinações diferentes de instrumentos podiam ser ativadas e desativadas ao mesmo tempo em diferentes momentos. Um grupo de instrumentos

responsável por uma certa textura e levada poderia ser determinado como a seção do “verso”, e outro grupo – em geral de som mais intenso – como o “refrão”. Muitas vezes, não havia nenhuma mudança significativa de tom nessas músicas. A linha do baixo tendia a se manter constante, mas era possível implicar modulações de tom, falsas mudanças de acordes, que eram muito úteis para manter a música empolgante sem perder a pegada de transe que vinha das notas-base constantes. Até esse ponto, ainda não havia nenhuma melodia principal, nada que o cantor (eu) pudesse usar para criar alguma letra. Isso vinha depois.

Até então, esse era basicamente o mesmo processo que Eno e eu havíamos usado nas gravações de *Bush of Ghosts*. Mas não iríamos usar vocais emprestados dessa vez, então quando essas seções ficavam prontas, era a hora de Eno ou eu entrar no estúdio e cantar em cima delas, improvisando uma melodia sem qualquer letra ainda. Muitas vezes, era preciso várias tentativas até chegar a uma melodia adequada para um verso e outra diferente para o refrão. Às vezes, até harmonias, também sem letras, eram adicionadas, para criar a impressão de um refrão mais intenso. Partíamos então para o esboço da mixagem dessas “canções” – adicionando essas melodias cantaroladas – para que todos pudessem ouvir, enquanto eu levava o material para casa na tentativa de criar uma letra de verdade. Concordamos em nos reencontrar em Nova York depois que eu terminasse de compor as letras. Em um dos nossos discos anteriores, a canção “I Zimbra” na verdade acabou ficando com letras sem sentido mesmo – ou melhor, letras sem sentido que o poeta dadaísta do início do século XX Hugo Ball havia escrito e pareciam se encaixar com toda perfeição. Mas dessa vez, eu queria letras de verdade para substituir aquilo, o que não seria fácil de fazer.

O quanto esse processo afetou a música? Muito. Primeiro, as levadas repetitivas nessas faixas e a linha de baixo constante que serviam de base para várias dessas músicas faziam com que elementos estruturais úteis, como mudanças de métrica ou meias-medidas se tornassem raros. Mudanças complexas de acordes como as que poderíamos ouvir em canções de pop, bossa-nova ou standards eram muito improváveis também (em geral, não havia nenhuma mudança de acorde). Esses elementos muitas vezes são usados para manter uma canção interessante, então o que fizemos foi basicamente abandonar as regras que havíamos aceitado antes para determinar as estruturas e os arranjos. Enquanto o punk rock se gabava por só precisar de três acordes, nós tínhamos resumido tudo a apenas um. Uma limitação autoimposta tão rígida assim pode parecer perversa, pois restringe os tipos de melodias que podem ser criadas, e não é fácil usar melodias sem mudanças de tom – pois a música corre o risco de se tornar repetitiva e tediosa. Mas usar um único acorde tem suas vantagens também: dá-se maior ênfase à levada.

Mesmo quando uma música não tinha um ritmo muito agressivo, a levada parecia ser bem consistente e ganhava mais destaque. Isso dava às músicas um quê mais hipnótico, quase transcendente, de êxtase até – mais próximo da música africana, gospel ou disco, por mais que a forma como tocávamos nos afastasse muito dessas tradições. Além do maior enfoque na levada, uma parte importante dessas faixas era a textura. Às vezes, as mudanças de uma seção para outra eram guiadas mais por variações de texturas do que de melodia ou harmonia – lembrando mais uma música clássica minimalista ou alguns estilos tradicionais de música estrangeira do que as raízes do rock e do pop das quais tínhamos vindo.

Estou exagerando um pouco aqui – com certeza existiam na América do Norte outros estilos de música pop que funcionavam da mesma maneira. Várias músicas de James Brown, Hamilton Bohannon e alguns músicos de blues do Mississippi basicamente dançam, requebram e se desenvolvem em torno de um único acorde. Nós conhecíamos e adorávamos esse tipo de música também. No fundo, tínhamos pegado um caminho mais longo para chegar a um certo ponto com o qual, ao menos estruturalmente, já deveríamos estar um pouco familiarizados. Como naquela frase de T.S. Eliot – voltar ao ponto de onde partimos às vezes é como conhecê-lo pela primeira vez –, nós basicamente reinventamos algo que já conhecíamos, algo que estava bem embaixo dos nossos narizes. Mas claro, no processo de reinvenção, nós "erramos" muita coisa. A versão do funk que acabamos criando, por exemplo, acabou saindo torta, desengonçada e um tanto robótica. O resultado foi algo com aquela estrutura familiar, mas agora com novos componentes estranhos e diferentes.

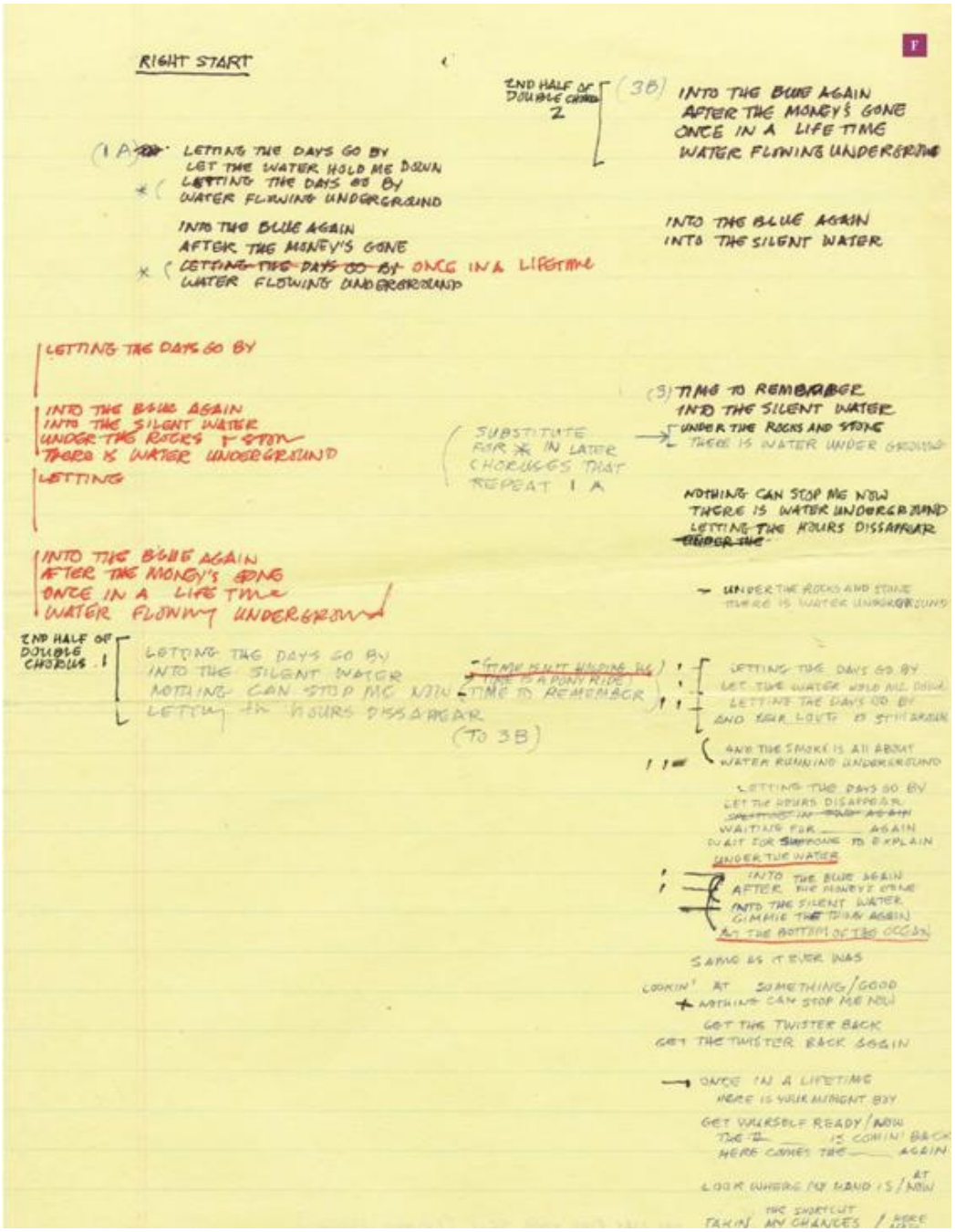
A MÚSICA COMPÕE AS LETRAS

Ritmo e textura são, de forma significativa, os dois aspectos mais difíceis de serem registrados no sistema ocidental comum de notação musical. Essas qualidades, que estão entre as de maior impacto e relevância para a música popular contemporânea – e que, em certos aspectos, também são as mais "africanas" –, foram excluídas ou talvez tenham sido simplesmente deixadas de fora do sistema pelo qual a música vem sendo tradicionalmente ensinada, passada adiante, escrita, discutida, criticada e – sobretudo – registrada (*copyrighted*). Os direitos autorais de uma composição musical se baseiam na melodia principal, nas harmonias específicas usadas para sustentá-la e, no caso de uma canção ou de uma ópera, as letras. Não há nenhuma menção à levada, ao som, à textura ou ao arranjo – todos elementos da música gravada atual que nós, os ouvintes, acabamos nos acostumando a apreciar e entender como inerentes à obra de um artista. Essa lacuna viria a criar certos conflitos. Clyde Stubblefield, o baterista da música "Funky Drummer", de James

Brown, reinvidicou uma porcentagem do dinheiro pago a Brown e sua editora quando essa canção (especificamente, o break de bateria) foi sampleada por vários artistas nos últimos anos. Em termos legais, a contribuição de Stubblefield não se encaixava no que alguém entenderia tradicionalmente como parte de uma "composição", mas no fundo, eram os seus breaks de bateria o que todos queriam. Determinar e atribuir o valor dessas contribuições é algo complexo. Alguém poderia argumentar que foi Brown quem sugeriu a Stubblefield tocar esse seu famoso break, ou então, que se não fosse por estar em um disco de James Brown, ninguém nunca teria ouvido aquilo. Stubblefield vem sustentando que deveria ser compensado pelo trabalho, mas a questão continua em aberto.

Na época, senti que as melodias e letras que eu iria compor para *Remain in Light* teriam que responder a todas essas novas (para nós) qualidades musicais. Alguém poderia até dizer que nosso processo de gravação, por privilegiar estilos hipnóticos e transcendentes, poderia afetar as letras que eu viria a escrever. O sutil tom de arrebatamento das faixas faria com que letras mais pessoais e cheias de ira como as que eu havia composto até então não se encaixassem muito bem, então tive que encontrar uma nova abordagem. Preenchi páginas e mais páginas com frases que se enquadravam nas linhas melódicas dos versos e refrãos, na esperança de que algumas delas pudessem complementar os sentimentos invocados pela música.

Na página seguinte, há uma pequena amostra com algumas das frases que esbocei dessa maneira para a música que viria a se tornar "Once in a Lifetime".[F] A julgar pelo fato de que é possível ver estrofes e quadras já prontas nessa página específica, imagino que ali eu já estava num estágio bem adiantado do processo – nos primeiros rascunhos veríamos qualquer coisa, absolutamente qualquer coisa que pudesse se encaixar em termos de métrica ou formas silábicas, às vezes até sem nenhuma rima ou articulação coerente. O que significam as cores? Acho que o texto em vermelho era uma seleção dos meus trechos favoritos. Escrevo mais ou menos da mesma forma até hoje, mas sem as diferenciações de cores e letras tão pequenas.


RIGHT START
(1A) LETTING THE DAYS GO BY
LET THE WATER HOLD ME DOWN
LETTING THE DAYS GO BY
WATER FLOWING UNDERGROUND
INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
LETTING THE DAYS GO BY ONCE IN A LIFETIME
WATER FLOWING UNDERGROUND
END HALF OF DOUBLE CHORUS 2
(3B) INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
ONCE IN A LIFE TIME
WATER FLOWING UNDERGROUND
INTO THE BLUE AGAIN
INTO THE SILENT WATER
LETTING THE DAYS GO BY
INTO THE BLUE AGAIN
INTO THE SILENT WATER
UNDER THE ROCKS & STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND
LETTING
INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
ONCE IN A LIFE TIME
WATER FLOWING UNDERGROUND
SUBSTITUTE FOR * IN LATER CHORUSES THAT REPEAT 1A
(3) TIME TO REMEMBER
INTO THE SILENT WATER
UNDER THE ROCKS AND STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND
NOTHING CAN STOP ME NOW
THERE IS WATER UNDERGROUND
LETTING THE HOURS DISSAPEAR
UNDER THE ROCKS AND STONE
THERE IS WATER UNDERGROUND
END HALF OF DOUBLE CHORUS 1
LETTING THE DAYS GO BY
INTO THE SILENT WATER
NOTHING CAN STOP ME NOW
LETTING THE HOURS DISSAPEAR
(TO 3B)
TIME TO REMEMBER
LETTING THE DAYS GO BY
LET THE WATER HOLD ME DOWN
LETTING THE DAYS GO BY
AND YOUR LOVE IS STILL AROUND
AND THE SMOKE IS ALL ABOUT
WATER RUNNING UNDERGROUND
LETTING THE DAYS GO BY
LET THE HOURS DISAPPEAR
WAITING FOR ___ AGAIN
WAIT FOR SOMEONE TO EXPLAIN
UNDER THE WATER
INTO THE BLUE AGAIN
AFTER THE MONEY'S GONE
INTO THE SILENT WATER
CLIMBIN' THE TOWN AGAIN
AT THE BOTTOM OF THE OCEAN
SAME AS IT EVER WAS
LOOKIN' AT SOMETHING/GOOD
NOTHING CAN STOP ME NOW
GET THE TWISTER BACK
GET THE TWISTER BACK AGAIN
ONCE IN A LIFETIME
HERE IS YOUR MIDNIGHT BOY
GET YOURSELF READY/NOW
THE ___ IS COMIN' BACK
HERE COMES THE ___ AGAIN
LOOK WHERE MY HAND IS/AT NOW
THE SHORTCUT
TAKIN' MY CHANCES / HERE

Tentei não censurar nenhuma ideia em potencial para as letras que escrevi. Às vezes, eu cantava os fragmentos melódicos várias e várias vezes, testando frases aleatórias, apenas para sentir quando uma sílaba parecia se encaixar melhor que outra. Comecei a perceber, por exemplo, que a escolha de uma consoante forte em vez de uma suave parecia implicar algo, algo emocional. Essa decisão não era apenas formal, pois a sensação criada era diferente. As vogais também tinham suas implicações emocionais – um ooh suave e um aah intenso e nasalado suscitam associações muito diferentes. Senti que eu precisaria escolher as sílabas que pareciam se encaixar melhor na melodia existente, então escutei o cantarolar sem sentido com muita atenção, deixando que ele me guiasse. Quando eu instintivamente puxava para um aah nas

gravações cantaroladas, tentava manter esse som nas letras que estava compondo. Eram ainda mais restrições, mas tudo bem.

Em linha com a natureza arrebatadora de algumas das faixas, também tirei inspiração dos pastores que eu costumava ouvir no rádio e que já havíamos usado em *Bush of Ghosts*. Na época, o rádio nos EUA era um caldeirão de vozes exaltadas – pastores pregando ao vivo, talk-shows e vendedores. O rádio não parava de gritar com você, implorar pela sua atenção, seduzir você. Também era possível ouvir ótimos cantores de salsa ou partes do evangelho sendo transmitidas direto de alguma igreja. Dá pra imaginar como foi a reação de Eno ao se deparar com isso, vindo de um país com apenas quatro estações de rádio bastante controladas! Hoje em dia, já não ouço rádio com tanta frequência. Ainda há alguma diversidade em certas estações, mas quase tudo está mais homogeneizado, como aconteceu com tantos outros setores da nossa cultura.

Escrevi os versos de “Once in a Lifetime” na minha casa, na East 7th Street, no East Village. Comecei assumindo o personagem de um pastor de rádio que eu ouvira numa de minhas fitas cassete. Ele usava muitas anáforas, repetindo uma mesma frase para começar toda sentença. Essa é uma técnica bem comum entre os pastores, e que aproxima seu discurso da poesia e da música. Um ou dois trechos que usei – a repetição da frase “You may find yourself”, por exemplo – saíram direto do discurso desse pastor, mas a partir disso, eu improvisei e desviei o foco de uma mensagem cristã na direção de, bom, de algo que eu a princípio ainda não sabia muito bem o que era. O pastor falava sobre a falta de espiritualidade no desejo pelas coisas materiais; talvez ele tenha começado dizendo ao ouvinte que não havia nada de errado em morar em uma *shotgun house*, uma casa pequena com todos os cômodos tão enfileirados que seria possível disparar um tiro que atravessasse todos eles (pode-se encontrar várias dessas em Nova Orleans). Desse modo, as menções a uma linda casa, uma linda esposa e outras armadilhas de uma vida idealizada vieram como um desdobramento natural para mim. Eu tentava ficar pilhado, andando de um lado para o outro, respirando em sincronia com o pastor, até que várias frases começavam a vir à minha mente, e então eu escrevia tudo o mais rápido que podia. Acho que acabei desviando do tema central algumas vezes.

A letra de outra música, “The Great Curve”, foi inspirada nos escritos de Robert Farris Thompson sobre a espiritualidade africana e as deusas femininas que ainda são cultuadas hoje, como a Mãe Natureza ou, nas culturas afro-atlânticas, Iansã e Oxum. Minhas ideias, por mais que não tocassem de cara nesse assunto, começaram a gravitar e girar em torno desse tema, então tentei levá-las mais adiante nessa direção, rejeitando as que

parecessem estar me desviando para rumos diferentes. Não foi fácil – tive que me reinventar enquanto letrista para me encaixar naquelas faixas. Não estava mais escrevendo apenas sobre as minhas próprias inquietações – tive que deixar grande parte disso para trás. Nem todas as faixas que gravamos foram finalizadas. Havia faixas realmente incríveis para as quais eu simplesmente não consegui encaixar nenhuma letra. Mas nós tínhamos muito material, então, quando voltamos ao estúdio, pude cantar as letras que havia escrito, ver a reação de todos e, se alguma delas parecia funcionar, gravávamos a música com um vocal devidamente cantado, e então seguíamos em frente.

Passamos talvez duas semanas em Nova York gravando vocais e algumas sobreposições a mais – os espetaculares solos de guitarra de Adrian Belew, alguns trompetes e partes de percussão. Foi tudo bem interessante. No entanto, quando o álbum finalmente foi lançado, em 1980, as rádios não nos apoiaram. Acho que muitas pessoas conheceram esse disco graças aos clipes na MTV. A MTV havia acabado de estrear, e estava louca por conteúdo; eles tocavam praticamente qualquer material decente que recebiam. Poucas pessoas tinham tevê a cabo na época, então a MTV não via problemas em passar os mesmos clipes várias e várias vezes. Pode até ser difícil de acreditar, mas naquele tempo, se você fizesse um clipe mais ou menos interessante, conseguia fazê-lo passar na tevê a cabo quase instantaneamente. Para mim, isso caiu como um presente dos céus – uma forma de reincorporar minhas raízes de estudante de artes ao lado musical das coisas. O clipe de “Once in a Lifetime” e o de “Burning Down the House” foram feitos com um orçamento bem baixo, e ambos fizeram muito sucesso. Anos depois, mandei para lá um clipe de Jorge Ben feito em animação (“Umbabarauma”), e até isso foi ao ar.

O processo de criar músicas ativando e desativando faixas como fizemos em *Remain in Light* (e nos dois discos seguintes) era muito parecido com o que os artistas de hip-hop estavam fazendo na mesma época: pegar uma levada em *loop* para formar uma base e então criar seções, destacando outros sons e segmentos para se encaixar em determinados pontos. Os sampleadores ainda não existiam direito, então mesmo os artistas de hip-hop estavam criando suas repetições mais ou menos manualmente, tocando trechos de certos discos várias e várias vezes, para depois adicionar sons e vocais sobre essas faixas.

Em termos de textura, fui um pouco além com esse processo em *The Catherine Wheel*, uma trilha que compus para a coreógrafa Twyla Tharp, em 1981. Nesse trabalho, toquei com alguns músicos de fora da minha banda – o tocador de *ney* [uma espécie de flauta] Richard Horowitz, Adrian Belew, que havia tocado numa turnê nossa, o baterista Yogi Horton e Bernie Worrell, que fez alguns trechos de teclados. Pude recompensar o escritor e baterista John

Miller Chernoff, que havia inspirado Eno e eu com seu livro sobre percussão africana, quando o convidei para tocar alguns padrões de percussão africana em um piano vertical. As cordas dentro do piano foram abafadas, então o som não ressoava tanto, e o resultado foram baques fortes. Deu muito certo.

DOIS DISCOS AO MESMO TEMPO

Fizemos outro disco, *Speaking in Tongues*, que continuou levando essa ideia de usar riffs iniciais improvisados e vocais sem sentido como guias para a composição das letras. Esse disco acabou sendo nosso maior sucesso comercial até então. Depois de encerrar a turnê que foi filmada (*Stop Making Sense*), pus na cabeça que queria dirigir um filme. O Talking Heads, como banda, já havia se tornado muito popular àquela altura, então pensei que usar algumas músicas aqui e ali no filme me ajudaria a conseguir financiamento. Eu tinha razão, mas ainda assim levei um bom tempo para angariar o financiamento e a produção. Então, enquanto isso, compus algumas músicas que poderiam ser usadas num novo álbum do Talking Heads. Decidi escrever o material antes das sessões de gravação, usando o que agora nos parecia ser um processo à moda antiga – tocando violão enquanto cantava junto. Às vezes, eu compunha músicas usando dois aparelhos de som. Eu gravava os acordes de violão em um aparelho, depois tocava essa fita enquanto cantava por cima, gravando o resultado dessa "sobreposição" ao vivo em um segundo aparelho. Além disso, às vezes também usei um Tascam, um gravador portátil de quatro canais que usava fitas cassete comuns tocadas em alta velocidade. A qualidade não era das melhores, mas como ferramenta de composição e uma forma de produzir demos para a banda, já era o suficiente.

Decidimos economizar. Após ensaiar as músicas novas, gravamos o material de uma forma relativamente rápida e convencional em Nova York. Agora já estávamos bem mais acostumados com o trabalho no estúdio; grande parte daquele medo e alienação já havia ficado para trás. Quando terminamos as bases e os vocais para aquela leva de músicas, deixamos Eric Thorngren trabalhando na mixagem e fomos para uma sala ao lado, onde começamos a ensaiar um material que poderia render ainda mais um disco, mas que eu havia composto para o filme. Essas músicas seriam gravadas com meus "vocais-guia", mas na maioria dos casos, seriam os atores quem iriam cantá-las depois, substituindo meu vocal pelas suas próprias vozes sobre nossas faixas.

Isso foi tudo muito pragmático e, quando *Little Creatures*, o primeiro desses discos saiu, eu já estava no Texas, me preparando para filmar o longa *True Stories*. Levei as fitas de multicanal com as nossas faixas base para as músicas do filme até o set de filmagens em Dallas e adicionei um pouco do

tempero texano – violinos e pedal steel em certas músicas, acordeom Norteño em algumas, e um coral evangélico em outras. Os atores do filme foram até um estúdio em Dallas e cantaram também.

Eles não cantaram ao vivo durante as gravações – os atores apenas dublaram as músicas, como eu vinha fazendo nos meus clipes há alguns anos. A dublagem é uma velha técnica musical de Hollywood que garante uma maior consistência à parte do áudio durante as atuações, na qual todos mimetizam gravações preexistentes. Ela também permite que os câmeras e outros técnicos planejem, segundo a segundo, a duração e o desenvolvimento de cada tomada, já que eles podem cronometrar cada trecho da gravação. Uma tomada usando uma câmera dolly pode ser planejada para uma certa parte da letra dessa forma, pois assim é possível saber exatamente quanto tempo há para ela. Esse procedimento pode acabar sacrificando parte da espontaneidade da performance – não é uma técnica sem lados negativos –, mas ele garante que todos os takes irão se encaixar, algo difícil de ser alcançado em uma performance, a menos que se esteja trabalhando com várias câmeras. Há pouco tempo, participei de um filme do diretor italiano Paolo Sorrentino, que queria uma performance da minha banda, composta por mim, uma seção rítmica e um sexteto de cordas. Em vez de uma dublagem, ele quis filmar a atuação ao vivo, então teríamos que tocar e gravar ao mesmo tempo enquanto éramos filmados. Essa abordagem é mais autêntica – o áudio realmente é da nossa atuação tocando e cantando –, mas é possível que os elementos de uma gravação ao vivo (o som não tão cristalino, por exemplo) acabem distraindo o público. Na versão final a que eu assisti, o mixador de som “complementou” a reação da plateia de figurantes depois, adicionando aplausos e gritos. E funcionou! Eu acreditei na cena toda tanto quanto um potencial espectador provavelmente acreditaria. A sequência me pareceu muito mais interessante; mesmo sabendo como tudo aconteceu, posso ser manipulado com tanta facilidade quanto qualquer um.

PARIS, UMA CIDADE AFRICANA

Depois de *Little Creatures* e *True Stories*, quisemos voltar à abordagem mais colaborativa de composição que havíamos usado antes – mas com alguns ajustes. Em vez de entrar no estúdio sem nenhuma música pronta, como fizemos em *Remain in Light* e em alguns outros discos, decidimos improvisar algumas séries de levadas e riffs e escolher as melhores como base para as gravações no estúdio. Gravei alguns fragmentos desses ensaios em cassetes e, organizando certos trechos específicos, consegui montar algumas sequências que poderiam ser usadas na construção da estrutura de uma música. Aprendíamos a tocar um pouco do trecho A, e então passávamos para uma parte do riff B, depois voltávamos para o A, e então para o C. Dessa

forma, já conseguíamos preparar uma armação da música – o material para o que poderiam vir a se tornar os versos e refrãos. Ainda que sem nenhuma letra ou melodia principal, na verdade. Eu cuidaria disso depois, como já vinha fazendo.

Ao longo dos anos, eu havia visitado vários clubes parisienses para ouvir música com o falecido Jean-François Bizot, o dono da *Actuel*, uma revista que eu admirava. Víamos grupos ou cantores cubanos e africanos, e comíamos em restaurantes africanos. A diáspora africana estava transformando Paris em um polo que reunia parte da melhor música africana do mundo – muitos dos melhores músicos africanos haviam se mudado para a cidade, ou passavam bastante tempo por lá. Propus ao resto do Talking Heads que gravássemos em Paris para aproveitar o que me parecia ser um momento especial e trabalhar com alguns desses músicos. Não para fingir que éramos uma banda africana, mas para ver se alguma coisa nova – uma terceira coisa – poderia surgir disso. Também nos ajudou o fato de já termos uma base de fragmentos e estruturas para tocar – um alicerce mínimo, mas que serviria para nos guiar.

Trabalhamos no Studio Davout, uma antiga sala de cinema perto da Périphérique. O lugar era imenso, ao contrário da maioria dos estúdios de Nova York, e íamos usar gravadores digitais, então, nossa expectativa era fazer um disco com um som completamente cristalino. Como banda, tocamos todos ao mesmo tempo, e havia espaço o bastante entre nós para que pudéssemos ouvir e ver uns aos outros, mas sem perder uma certa separação acústica.[G] Nosso novo produtor, Steve Lillywhite, gostou de poder contar com esse maior isolamento entre os instrumentos.

Os músicos locais, como o guitarrista Yves N’Djock, o percussionista Abdou M’Boup e o tecladista Wally Badarou, foram excelentes. Eles eram profissionais muito requisitados na cena local. Eles conseguiram se adaptar muito bem a estilos diferentes das tradições nas quais haviam crescido, e responderam à nossa música se adaptando e se acomodando com grande entusiasmo.

Houve um novo desdobramento no meu processo de composição para esse disco. Mesmo sabendo que isso poderia causar problemas na hora de compor as melodias e, pior ainda, as letras, eu por ousadia ou tolice decidi montar sequências não repetitivas com base nas nossas seções instrumentais. As passagens que propus à banda seriam similares umas às outras em certos aspectos, mas também continuariam mudando e evoluindo ao longo da música. Uma canção pop comum tem um verso, depois um refrão que em

geral é maior e pode incluir um “gancho”, então outro verso e depois repete tudo de novo. Há variações, mas essa estrutura é bastante comum – até árias de ópera repetem seções dessa forma. Mas e se cada seção, em vez de ser idêntica, fosse como um degrau, uma variação e elaboração da anterior que leva a outra similar, mas um pouco diferente, evitando qualquer repetição clara? Essa ideia me agradou. Propus uma estrutura para as canções que lembrava mais uma conversa ou uma narrativa. Como ouvinte, você estaria em um terreno conhecido e acompanhado por rostos familiares, mas o cenário e a ambientação em si mudariam o tempo todo.

Uma nova canção, “Cool Water”, tinha um ritmo repetitivo, mas o tom mudava várias e várias vezes até o fim, quando chegava a um intenso acorde de sol maior. Outras músicas, como “The Democratic Circus” também passavam por uma série de seções similares, mas distintas. No final da canção, você estava em um lugar muito diferente do ponto de partida, mas cada passo ao longo do caminho era uma progressão gradual e lógica. Nem todas as músicas funcionavam assim, mas eu estava curioso para ver se conseguiria inserir quebras sutis na rotina das estruturas familiares sem que tudo soasse “complicado” demais. Às vezes, o padrão de verso-refrão verso-refrão-ponte podia parecer muito previsível – e como eu havia aprendido, você tende a perder o foco quando já sabe o que está por vir.

Improvisei melodias vocais sobre as faixas gravadas, como já havia feito antes. Fizemos mixagens base e então tiramos uma folga, como antes, enquanto eu fazia meu retiro para compor letras que se encaixassem nesses “vocais”. Lembro que tive a ideia para as letras de “(Nothing But) Flowers” enquanto dirigia pelos subúrbios de Minneapolis. Minha esposa na época estava trabalhando em um projeto teatral nessa cidade, e os únicos equipamentos dos quais precisei para compor essas letras foram um aparelho cassete para tocar as faixas como inspiração, outro menor para gravar minhas ideias de letra e um bloco de notas para anotá-las. Eu conseguia trabalhar em qualquer lugar onde não me incomodassem – ou qualquer lugar onde ninguém fosse me ouvir cantando pequenos fragmentos várias e várias vezes, testando palavras diferentes.

Não foi nenhuma surpresa o fato de que, enquanto eu dirigia pelos subúrbios, não muito longe do imenso shopping center Mall of America, comecei a imaginar um cenário no qual toda a economia havia mudado e os shoppings e empreendimentos imobiliários haviam começado a desmoronar, voltando a um estado primordial. Um ponto interessante foi que essa ideia também me permitiu enquadrar a música como uma visão nostálgica de um cenário em desaparecimento, um fenômeno com o qual eu não imaginava me importar tanto assim. Minha intenção foi irônica, claro, mas também me

permitiu expressar um amor e um carinho por aspectos da minha cultura que antes eu havia professado desprezar.

NOVA YORK, A CIDADE LATINA SECRETA

Para o disco do Talking Heads que por fim receberia o título de *Naked*, chamei Angel Fernandez para cuidar dos trompetes latinos na canção “Mr. Jones”; eu havia gravado há pouco tempo um dueto chamado “Loco de Amor” com meu ídolo, a rainha da música latina Celia Cruz[H] – uma espécie de salsa-reggae para a trilha de um filme. Mas tudo aquilo não saciara meu amor pela música latina. Eu ainda estava curtindo aqueles discos, especialmente os mais antigos. Em casa ou em turnê, eu punha esse som para tocar e dançava sozinho em quartos de hotel ou apartamentos alugados. Eu não sabia nenhum passo direito, mas ninguém estava prestando atenção mesmo.

Em 1988, decidi tentar produzir um disco panlatino para mergulhar nesse mundo usando uma leva de faixas que havia composto como base. Eu havia criado o hábito de visitar clubes latinos e continuei a beber daqueles discos antigos – tudo aquilo era parte da história da minha cidade, Nova York, então por que não me envolver mais? Algumas músicas já tinham letras e melodias vocais, e outras eram faixas instrumentais com seções de versos e refrãos já arranjadas. Jon Fausty, que havia gravado vários clássicos de salsa em Nova York, juntou-se a Steve Lillywhite e eu, e decidimos perguntar a alguns

especialistas qual era a melhor forma de planejar e desenvolver as demos em termos de ritmo e musicalidade. Fausty convidou Milton Cardona e José Mangual Jr., dois percussionistas sensacionais da cena de salsa nova-iorquina, para ouvir meus esboços musicais e recomendar as abordagens adequadas para os ritmos e arranjos. Eu sabia que queria incluir levadas de vários estilos sul-americanos – um ritmo de cumbia colombiano e um samba brasileiro, além do clássico *son montuno* e as levadas cha-cha da base afro-cubana da salsa em Nova York. Eu estava sendo bem ambicioso. Os músicos latinos em geral tendem a se especializar em um ou outro desses estilos; os que tocam salsas em geral não tocam sambas, da mesma forma que guitarristas de blues-rock não costumam tocar speed metal. Mas recrutamos músicos de várias partes da área metropolitana de Nova York, onde praticamente todos os tipos de músicos do novo mundo podem ser encontrados, e foi assim que começamos a levar o projeto adiante.

Organizamos uma série de sessões de gravação para criar as bases rítmicas e harmônicas dessas músicas – ainda não tínhamos como pensar em metais, instrumentos de corda ou outras partes que exigiriam arranjos. Em geral, a seção rítmica tinha três percussionistas tocando lado a lado e Andy Gonzalez fazendo as partes de baixo em um baixo vertical e Paquito Pastor no piano. Trabalhamos usando um gravador de rolo, como fizemos em *Naked*, ainda que hoje, pensando em re-trospecto, essa possa não ter sido uma ideia tão boa. Os promotores dessa nova tecnologia anunciavam um som mais preciso e cristalino, mas assim como com a primeira geração de CDS, acho que a tecnologia ainda não estava totalmente madura. Essas gravações tinham na verdade um som um tanto quebradiço que talvez tenhamos nos convencido a entender como cristalino. A empolgação de usar uma tecnologia nova também levou todos a acreditarem que aquilo que nós estávamos fazendo era importante, uma coisa moderna e de ponta, caso alguém tivesse alguma dúvida.

Como de costume, improvisei várias melodias em cima de faixas ainda sem letras ou melodias. Os arranjos de trompetes e cordas seriam gravados depois que eu tivesse preparado essas melodias vocais. Hernandez e os outros arranjadores teriam que trabalhar em resposta às minhas melodias vocais sem palavras. Seus trompetes e cordas teriam que preencher as lacunas em torno desses vocais e deixar um espaço musical para poderem ser ouvidos.

Meu estilo de canto foi levado a passar por mudanças de novo, assim como aconteceu quando gravamos *Remain in Light*. As melodias de um sutil toque melancólico sobre as levadas sincopadas – típicas da música latina – criaram uma interessante combinação, emocionalmente libertadora. Por mais que as melodias e muitas vezes as letras tivessem um certo tom de tristeza, a

exuberância da música agia como um contraponto – em um sinal de esperança e uma prova de que a vida continua em meio às calamidades do mundo. As melodias vocais e as letras muitas vezes aludiam à natureza trágica da existência, enquanto os ritmos e a música diziam: “Calma… a vida é maravilhosa, lasciva e sensual, e temos que perseverar para talvez encontrar um pouco de alegria nisso tudo”. Quando chegou a hora de gravar os vocais, comecei a cantar no estúdio com o máximo desse sentimento que consegui reunir, o que talvez não tenha sido muito, dado o meu histórico, mas esse foi o início de outra grande mudança para mim. Minha filha nasceu mais ou menos nessa época, então talvez a minha evolução para uma abordagem mais aberta na hora de cantar tenha refletido essa mudança tão importante na minha vida.

Com a ajuda de Fernandez, montei uma banda para tocarmos ao vivo, uma orquestra de catorze integrantes, incluindo a cantora brasileira Margareth Menezes, para uma turnê mundial. Lá pelo final, no meio de um trecho pela América do Sul, tivemos certos problemas. Alguns dos nossos percussionistas deixaram a banda (a tentativa de forçar todos a tocarem uma miríade de estilos diferentes tinha seus limites) e foram substituídos por Oscar Salas, um ótimo baterista cubano de Miami. Ele conhecia todas as levadas daquelas várias regiões diferentes, então não foi uma troca tão radical quanto poderia parecer. Percebi que, tendo um baterista, poderia enveredar por estilos que fundissem a potência do funk e outros estilos com o ritmo e o suingue das levadas latinas.

Não me esqueci dessa ideia, e para o nosso próximo disco, *Uh-Oh*, continuei trabalhando com Salas, e chamei George Porter Jr., o incrível baixista da banda The Meters, de Nova Orleans, para trabalhar conosco. Boa parte da música latina utiliza uma estrutura chamada de clave (o tom), que às vezes não é nem tocada ou articulada de forma audível por nenhum instrumento. (A beleza desse conceito é que a parte mais importante é invisível!) A clave divide as medidas em um padrão de três e de duas batidas – para os roqueiros, é como uma batida de Bo Diddley, ou a da música “Not Fade Away” de Buddy Holly. (O rock and roll não saiu apenas de uma mistura de country e blues; houve um toque do sabor latino também!) Todas as outras partes, até mesmo os trompetes e vocais, reconhecem esse padrão da clave e tocam ao seu ritmo, por mais que ele nem sempre seja audível.

Percebi uma tendência à clave no funk de Nova Orleans que os Meters tornaram famoso, o que não foi nenhuma surpresa, levando em conta as ondas de imigração cubanas e haitianas que vieram para a cidade. Achei que George poderia me ajudar na tentativa de criar um híbrido de levadas latinas e o funk com o qual ele estava acostumado. Àquela altura, eu estava um pouco mais acostumado e confortável com algumas daquelas batidas, e senti que poderia

me aventurar em territórios não mapeados e indefinidos. Os ritmos não precisavam se restringir a um único gênero. Eu não sentia mais a necessidade de ter Milton ou José para determinar o rumo das músicas nesse projeto; ao compor as canções, eu já sabia mais ou menos como seriam seus ritmos.

Pedi ao músico brasileiro Tom Zé que fizesse os arranjos para uma dessas músicas, “Something Ain’t Right”. A levada tinha como base um ritmo de ijexá, que em geral é tocado com canecas e costuma ser associado ao candomblé, a religião afrobrasileira. Essa levada é presente em várias canções de músicos de Salvador, na Bahia, então eu sabia que Tom estaria familiarizado com ela. Ele preparou arranjos fantásticos de trompete, mas depois surpreendeu a todos sacando um punhado de canetas Bic sem os tubos de tinta, que ele entregou aos trompetistas. Cada uma dessas canetas tinha um pedacinho de plástico preto na ponta, que funcionava como uma palheta de saxofone ou clarinete. Ele havia preparado um arranjo para esses caras tocarem com as canetas em uma seção da música. E não era só barulho. Ele fez com que eles tocassem de forma coordenada, com cada um dos músicos tocando uma única nota rapidamente, e ao definir quais músicos tocariam o quê, e quando, criou um padrão muito complexo. Foi genial. Só Tom Zé teria a coragem de pedir para esses músicos profissionais de Nova York tocarem com canetas Bic.

DE VOLTA AO INÍCIO

Em 1993, quis compor algumas músicas que fossem mais simples e dar um maior destaque ao seu conteúdo emocional. Senti que se deixasse um pouco de lado as partes de trompetes, cordas e dos vários percussionistas, o que eu estava cantando poderia ser passado de maneira mais direta. Talvez eu estivesse exagerando no jogo de cena. Essa ênfase em um estilo muito mais pessoal de composição foi uma grande mudança para mim, e talvez isso tenha acontecido tanto em resposta a uma morte recente na minha família, quanto como uma evolução musical.

Minha ideia era mudar totalmente, começar do zero. Depois de ouvir Lucinda Williams e meu amigo Terry Allen, quis escrever músicas que parecessem vir do meu coração tanto quanto as deles. Compor com base em experiências próprias ia contra as minhas regras, mas eu queria que o conteúdo das letras guiasse um pouco mais a música. Eu tinha em mente uma banda de jazz tradicional, mas com uma instrumentação diferente. Em termos musicais, talvez eu tenha me inspirado no recente crescimento da cena de improvisação na Knitting Factory, antiga casa de shows na Houston Street. Eu gostava da ideia de ter uma pequena banda com integrantes capazes de ouvir e responder uns aos outros e a seja lá o que o instrumentalista ou o cantor

principal estivessem fazendo. Então compus as músicas, e em vez de ir direto ao estúdio para gravar, montei uma pequena banda e toquei com eles ao vivo, em clubes pequenos.

As canções e seus arranjos começaram a se consolidar enquanto eram testados diante de plateias ao vivo. O plano geral era gravar a banda tocando ao vivo no estúdio em relativamente pouco tempo, pois eu tinha em mente a imagem de uma pequena banda de jazz gravando, com os músicos todos dispostos mais ou menos em círculo no meio de um estúdio – como na recriação de um palco de um clube ou de uma casa de shows. Uma situação na qual todos pudessem ouvir e ver uns aos outros, bem à moda antiga. Eu esperava que depois de fazer alguns shows ao vivo, a banda já saberia bem os arranjos e conseguiria tocar cada música como se ela fizesse parte da sua natureza, como se fosse uma velha amiga.

Mas as coisas não foram bem assim. Um integrante da banda foi dispensado, produtores entraram e saíram do projeto, e o plano inteiro desabou. Mas o núcleo duro da banda – a seção rítmica com Todd Turkisher e Paul Socolow – se manteve firme. Por ser um disco tão simples e de peito aberto, *David Byrne* me permitiu escapar da jaula musical que eu havia construído para mim mesmo. Eu tinha acabado de gravar e fazer uma turnê com duas bandas muito grandes de inspiração latina, e por mais que eu tivesse adorado essa experiência, já sabia que estava sendo rotulado como um traidor do movimento roqueiro. Esse disco acabou sendo um recomeço para mim, mesmo tendo nascido com base em planos frustrados e em experiências de morte.

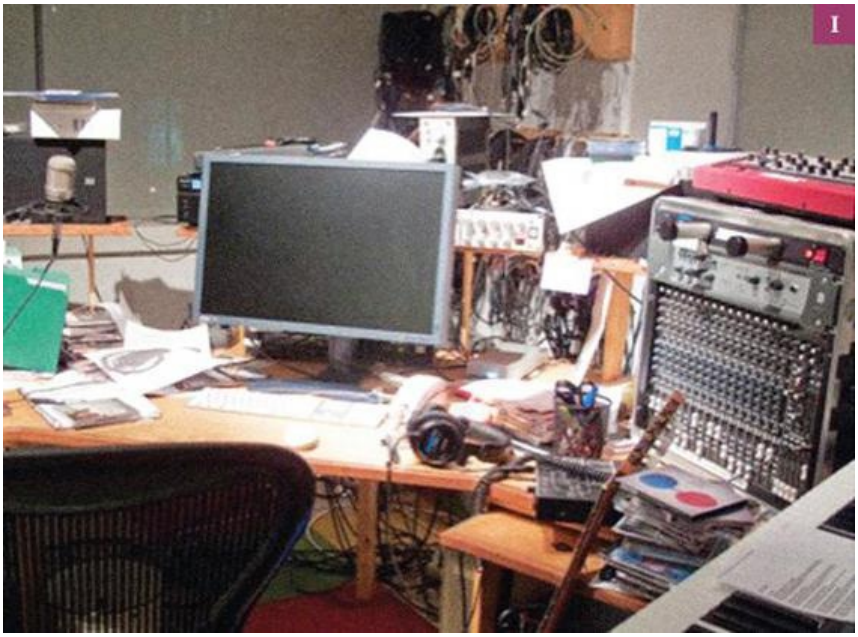
O ESTÚDIO EM CASA

Por volta do final dos anos 1990, surgiu uma nova tecnologia de áudio que permitiu aos músicos fazerem gravações de nível profissional em seus próprios estúdios caseiros. Comprei um pequeno painel de mixagem e dois aparelhos DA88, que usavam cassetes Hi-8 para gravar em oito canais de ótima qualidade digital. Outras empresas lançaram outros aparelhos similares. Os aparelhos ADAT usavam fitas super VHS, que eram mais baratas que as Hi-8, então acabaram sendo mais usados pelos músicos em seus estúdios caseiros. Eles também costumavam sincronizavar os gravadores com aparelhos MIDI, para que enquanto a fita tocasse, o sampleador ou algum outro aparelho pudesse ser instruído a tocar notas predeterminadas ou *samples* de bateria junto com os canais gravados. Computadores baratos Atari às vezes também entravam em cena. Eles tinham um *software* que permitia a criação de apresentações visuais dessas sequências de MIDI, que então eram usadas para acionar batidas (tipicamente), *samples* e sintetizadores. Um arranjo

inteiro para uma música podia ser criado sem tocar nenhum instrumento real, e sem que fosse preciso gravar nada em fita. Com esses aparelhos, foi ficando cada vez mais evidente que os complexos estúdios profissionais de gravação estavam se tornando supérfluos.

PAPO TÉCNICO

Atualmente, trabalho em um estúdio caseiro, que montei nessa sala maior que pode ser vista nas fotos a seguir.[I] Arrumadinho, não é? Na verdade, me faz passar vergonha.[J]



Não tenho nenhum revestimento à prova de som aqui, como um estúdio

profissional teria, mas os pisos desse antigo prédio industrial são de concreto, então o som na verdade não escapa e não incomoda os vizinhos. Instalei um carpete industrial, e uma das paredes é revestida com um tipo de reboco que absorve um pouco do som, então tomei algumas precauções para evitar que o som escapasse. A entrada de sons externos também poderia ser uma questão, mas a não ser por um ou outro estouro de escapamento na rua ou ambulância passando, nunca tive problemas, pelo menos para gravar vocais e guitarras. Não há espaço nesse meu estúdio para uma bateria ou nada assim, mas para compor, tocar algum instrumento, programar e cantar, ele funciona bem. Tenho um bom microfone de tubo, outro ligado a um pequeno amplificador de guitarra velho e um belo pré-amplificador e compressor para filtrar os sinais do microfone antes de serem transformados em zeros e uns. É basicamente disso que você precisa para descobrir que rumo uma música pode tomar e, resolvido isso, até gravar os vocais e algumas partes de guitarra.

Tenho seriais e códigos de segurança para os meus *softwares* colados nas paredes, junto com um pôster de Tammy Wynette. O computador fica escondido embaixo da mesa. É uma bela bagunça, mas por incrível que pareça, é assim que nossos discos são produzidos hoje em dia.

As gravações em estúdios caseiros hoje podem ter o mesmo nível de qualidade das feitas em grandes estúdios, e o clima mais tranquilo (e menos caro) da sua casa muitas vezes é um solo mais fértil para a criatividade. Gravações caseiras podem render mais do que apenas demos. Essa é uma ideia revolucionária em termos de gravação e composição musical, e as repercussões desses pequenos passos serão imensas no futuro.

Por volta de 1996, eu havia composto algumas músicas novas, que tinham vários estilos diferentes – talvez por eu não estar mais compondo para uma banda específica. Senti que essas músicas soariam melhores se interpretadas por grupos musicais diferentes ou então por um único grupo que pudesse se fazer passar por vários outros diferentes. Na maior parte desse disco, fiquei com a primeira opção, então gravei o material convidando vários músicos e produtores de quem eu gostava para interpretar e gravar cada uma das músicas. Com uma escolha inteligente desses colaboradores, que também seriam produtores criativos, consegui criar a variedade que essas músicas me pareciam exigir. Trabalhei com o Morcheeba em seu estúdio, em Londres, com a Black Cat Orchestra, em Seattle, com o Devo em seu estúdio, em Los Angeles, com Joe Galdo em Miami, com Hahn Rowe no meu apartamento, em Nova York, e com Camus Mare Celli e Andres Levin em um prédio residencial no Brooklyn. Acumulei muitas milhas de viagem nesse processo, mas em geral, gravei tudo de uma maneira bastante econômica, já que cada

banda tinha seus próprios estúdios caseiros.

O disco *Feelings* foi feito pouco a pouco, música a música, em vez de gravar tudo em um único período concentrado. Isso também foi novidade para mim. O disco evoluiu gradualmente, e tive tempo para pensar no rumo que as coisas estavam tendo (ou poderiam ter) conforme partes de cada música e por fim da variedade de estilos das canções iam ganhando forma. Essa abordagem mais tranquila abriu espaço para o risco de me deixar indeciso, porque agora eu tinha a opção de postergar as decisões quanto aos arranjos ou a qual take vocal usar. No entanto, a minha esperança era que eu já tivesse internalizado um processo bem rigoroso de tomada de decisões àquela altura da minha vida, o que me impediria de me perder em opções demais. Por mais que tecnicamente fosse possível ir empilhando o material e postergar a maioria das minhas decisões, eu sabia que já tinha mais ou menos uma ideia de que rumo uma determinada música queria seguir, então fazia certas escolhas o quanto antes possível.

Por mais que visitar todos esses músicos em suas cidades tenha sido caro, pude sentir que uma nova era da produção musical estava nascendo. Com o advento de aparelhos relativamente baratos de gravação com a mesma qualidade de estúdios profissionais, além de qualquer um com duas picapes e um microfone poder produzir seus próprios discos, isso também poderia ser feito em todo e qualquer lugar. Os músicos não precisariam mais migrar para as grandes cidades, com seus estúdios caros. E se tomassem os devidos cuidados, não se endividariam com as gravadoras também. Com a queda brusca dos custos de gravação, novos músicos em todo o mundo passaram a estar cada vez mais em pé de igualdade com artistas profissionais e bem financiados de música pop, alternativa e urbana ocidentais. Os músicos amadores sempre tiveram as mesmas condições na hora de tocar e compor, mas, agora, eles estão sendo levados cada vez mais e mais a sério – a qualidade de suas gravações logo se tornará praticamente indistinguível.

FEITO EM CASA

Conheci o trabalho do Ultima Vez, um grupo de dança e teatro belga dirigido por Wim Vandekeybus, em Seattle, em 1991. Fiquei encantado. Eles eram completamente inovadores e criativos – acho que aquela apresentação usava vários vestidos de brechó como pano de fundo, todos costurados um no outro.

Wim, os dançarinos e eu conversamos depois do show, e mantivemos um certo contato após isso. Alguns anos depois, discutimos a ideia de eu produzir algumas músicas para um filme que Wim tinha em mente, baseado num conto de Paul Bowles. O filme acabou não sendo feito, mas o projeto conseguiu nos

reunir. Fui para Bruxelas, onde vi um ensaio inicial do trabalho que viria a se tornar *In Spite of Wishing and Wanting*. Gostei do que estava vendo e então me ofereci para fazer quantas músicas conseguisse para o espetáculo, talvez até para a obra toda. Sugeri que se Wim e sua companhia quisessem uma amostra, eu poderia lhes enviar alguns esboços musicais como material de teste.

Àquela altura, eu já havia começado a dominar o processo de gravar sozinho com meus equipamentos em casa. Fiz quase todas as gravações para esse projeto no meu apartamento. Até gravamos as cordas, os trompetes e alguns outros instrumentos em um estúdio, mas essas sessões em geral foram bem curtas. Esse foi mais um grande avanço para mim – me livrar da sensação terrível de não estar no controle das coisas, do taxímetro rodando e de estar à mercê de estranhos. A mixagem, no entanto, ainda foi feita em um estúdio "de verdade". Ouvidos não viciados, nesse caso, podem ser muito úteis, pois tendemos a nos apaixonar por certos trechos por motivos que na verdade ninguém mais conseguiria entender.

In Spite of Wishing and Wanting, gravado em 1998, foi o primeiro disco totalmente meu, então comecei a vender cópias nos meus shows. Não vendi muitas, mas foi gratificante saber que mesmo aquele lucro limitado me ajudaria a bancar parte dos custos de produção, assim como foi gratificante saber que eu mesmo tinha feito uma parte tão grande daquilo sozinho. Um novo tipo de economia estava nascendo no mundo da música, graças principalmente às novas tecnologias de gravação.

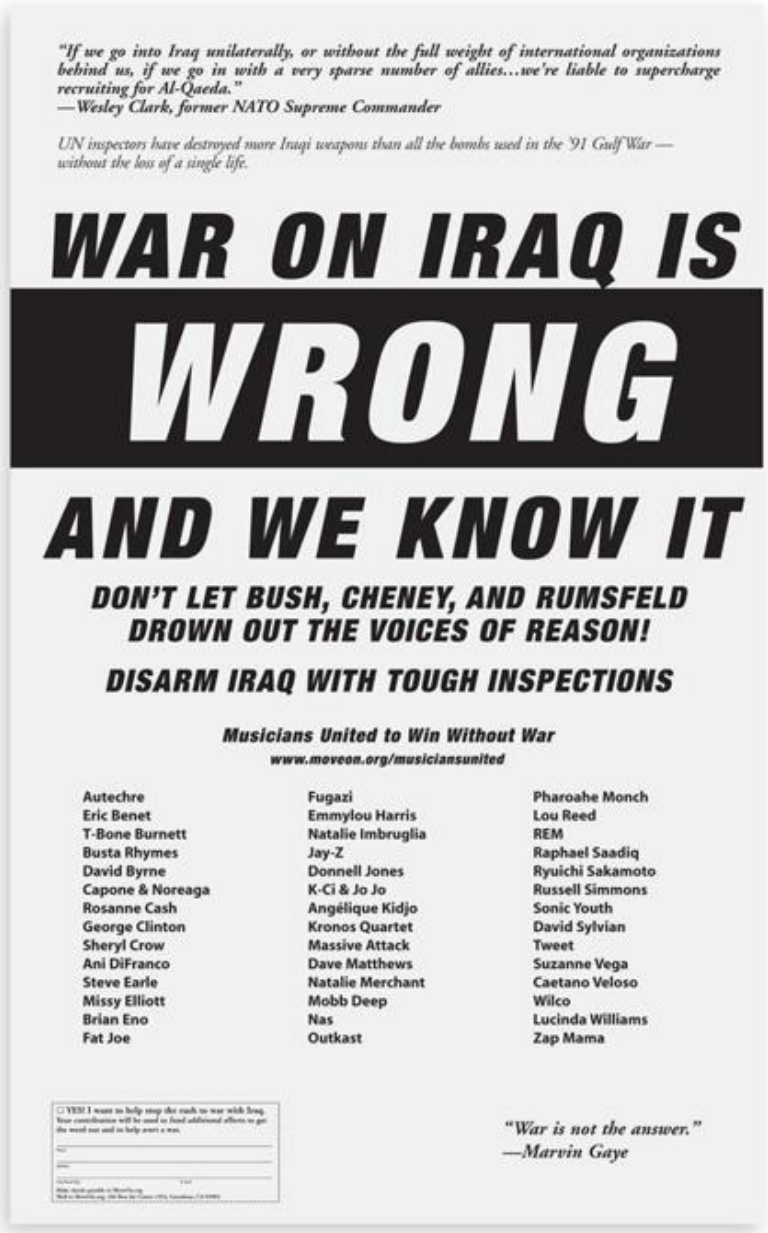
O MUNDO À NOSSA VOLTA

Costumo trabalhar em Nova York, alternando entre minha casa em Midtown e meu escritório no centro. Vou muito ao Brooklyn, e um pouco menos a Hoboken ou Queens. Moro em um bairro industrial, mas tenho algumas famílias como vizinhos e uma oficina de trabalho semiescravo do outro lado da rua também. Há uma delegacia perto de casa, e um pouco mais à frente, um centro de reabilitação, um restaurante de comida chinesa/mexicana delivery e uma casa de espetáculos alternativos.

Às vezes, sinto que compor algumas músicas é como fazer compras ou lavar a roupa – algo banal que faço mais ou menos todos os dias. Lidamos com as questões envolvidas nessas atividades mundanas conforme elas surgem, e o processo de composição musical pode ser encarado da mesma forma, como uma resposta a necessidades específicas e até triviais. Nossas atividades cotidianas podem aparentar não ter nenhum tipo de planejamento, ou reflexão sobre o rumo geral das coisas. Às vezes, o mesmo também acontece durante o processo de composição musical. Pequenas decisões

inconscientes são tomadas o tempo todo, e o efeito cumulativo delas, e os princípios não explícitos que as governam, definem o que parece ser, em retrospecto, um plano consciente, com um núcleo e um direcionamento emocional. O que começa com uma caminhada sem rumo muitas vezes acaba levando você a um lugar específico, a um lugar que só depois você percebe ser exatamente onde você queria chegar.

Enquanto compunha as músicas para o disco que viria a se tornar *Grown Backwards*, passei por um período cheio de paixão, ira, tristeza e frustração na minha vida. Testemunhei duas guerras: a primeira iniciada por vingança e a segunda aparentemente para consolidar interesses ligados ao comércio de petróleo. Quantias imensas de dinheiro foram gastas no que pareciam ser esforços claramente fúteis e contraproducentes que, para muitos, não apenas causaria a morte de inúmeros inocentes, como também acabaria nos tornando, enquanto uma nação, pessoas menos admiradas e com certeza menos seguras tanto física quanto economicamente em um futuro próximo. Assim como muitos outros, senti-me enfurecido – alienado até – e fiz o que pude para impedir esse segundo conflito, mas foi inevitável. Foi como uma reação desorientada de uma nação ainda aturdida, magoada e cambaleante – um soldado pronto para atacar qualquer coisa que pudesse ser entendida como um inimigo. Eu tinha um blog e comecei uma campanha que culminou em anúncios de página inteira no *The New York Times* e na *Rolling Stone* pedindo paz. Há um exemplo de um desses anúncios na página seguinte.[K]



Mas foi inútil. Estudos recentes mostram que as pessoas ignoram fatos que contradizem aquilo em que elas querem acreditar. Até pessoas "inteligentes" que eu conhecia, e muitas outras que eu respeitava, estavam convencidas de que aquela invasão era necessária. Foi como se eu já não conhecesse mais meu próprio país e seu povo, ou até mesmo meus amigos. Como alguém poderia reagir e responder a algo assim? Fiquei me sentindo perdido na minha própria casa. Que tipo de música poderia nascer desses sentimentos? Não estou falando de ideias políticas abstratas. Eu passava todos os meus dias enfurecido e perplexo.

Músicas de protesto? Elas podem expressar o que as pessoas já estão sentindo, o que elas estão pensando e ainda não conseguiram articular, mas

essa não é a melhor forma de mudar a cabeça das pessoas – ou mesmo encorajá-las a rever seus conceitos. Em última instância, é mais uma questão de vaidade. Na minha cabeça, talvez a música pudesse apresentar um caminho alternativo. Talvez as músicas pudessem propor de forma emocional um mundo mais inclusivo e aberto em vez de apenas fazer uma crítica. Talvez a música pudesse ser essa possibilidade, em vez de expor um argumento racional a seu favor. Eu não sabia se seria capaz de compor músicas assim, mas era o que eu tinha em mente.

Foi maravilhoso para mim tocar as músicas do meu disco anterior, *Look Into the Eyeball*, então por instinto, pensei em refinar essa abordagem e continuar nesse caminho. O músico e compositor Stephen Barber havia rearranjado vários trechos de cordas para a minha banda naquela turnê, e sugeri que ele fizesse todos os novos arranjos para esse disco seguinte. Os instrumentistas de cordas dessas apresentações norte-americanas eram de Austin, Texas, como Barber, então ele pôde trabalhar com eles e afinar todos os detalhes para as próximas canções antes de irmos ao estúdio. Seguindo a ideia de apresentar uma alternativa para o que eu via como o monte de mentiras e mau-caratismo para o qual estávamos sendo sugados, essa leva de músicas era ainda mais exuberante do que as que eu havia gravado alguns anos antes. As árias de ópera que eu vinha ouvindo e que me inspiraram tanto não muito tempo antes me serviram como guias, em certo sentido. Minha vontade era criar algo que pudesse ser abertamente lindo e exuberante, então fiz covers de algumas dessas músicas para mostrar isso. Não tentei cantar com uma típica voz de ópera – eu queria que essas músicas fossem entendidas como as canções de proto-pop que elas já haviam sido algum dia. As pessoas costumavam cantar árias simples enquanto trabalhavam e brincavam; todos as conheciam. O mais perto que cheguei de fazer uma canção de protesto de verdade foi um cover do Lambchop, mas as letras dessa música foram tiradas de um poema egípcio escrito milhares de anos atrás – um grito contra a violência e a alienação. Pouca coisa mudou desde então.

Gravei minhas demos dessas músicas em casa, e agora estou me habituando melhor com ainda outra nova tecnologia que mais uma vez transformou a forma como trabalho e gravo. Aparelhos enormes já não são mais necessários para gravar demos; mesmo em casa, hoje é possível realizar gravações em um laptop (ou em desktops comuns) usando *softwares* de música e equipamentos razoavelmente simples.

Descobri isso um ano antes, depois de ser convidado pelos DJS britânicos X-Press-2 para compor uma música e cantar em cima de uma de suas faixas. Eu já admirava o trabalho da dupla, então disse que iria tentar. Eles me mandaram uma faixa que baixei no meu laptop (um Mac G3 preto). Levei um

tempo para me acostumar com o *software* e as conexões de áudio, mas assim que aprendi tudo, gravei um vocal no laptop e mandei o arquivo de volta. Eles fizeram novas mudanças na música por baixo do meu vocal. Por mais que a faixa inicial enviada por eles soasse vagamente como algo dos Talking Heads (o que os levou a me procurar, desconfio eu), ela agora era a mesma música, com o mesmo andamento e o mesmo tom, mas transformada em uma faixa despojada de house. A canção resultante, "Lazy", foi lançada entre os DJS de discotecas no Reino Unido, e gradualmente se tornou muito popular. (No Reino Unido e no mundo todo, a não ser nos Estados Unidos, as músicas das boates podem fazer essa transição e se tornarem sucessos no rádio.) Fiquei muito contente, e ninguém nunca reclamou que meus vocais pareceram ter sido gravados em um laptop. Sem que ninguém soubesse, minha gravação caseira passou no teste de qualidade. Agora, eu sabia que nem precisaria de um estúdio de verdade para gravar a menos que estivesse trabalhando com um conjunto grande de músicos, ou com cordas e baterias ao vivo.

Agora, além de gravar as demos de todas as minhas canções mais novas em casa, como já vinha acontecendo há anos, vários vocais, instrumentos e sons eletrônicos também poderiam ser gravados em casa – servindo muitas vezes como uma base para que depois fossem adicionados outros instrumentos gravados em estúdios "de verdade". Isso não causou o fim das gravações em estúdios – vários artistas ainda trabalham exclusivamente neles –, mas a maior parte dos novos músicos faz exatamente o que venho fazendo; eles usam os estúdios de forma mais ocasional do que as bandas antes costumavam fazer, e apenas quando preciso. A era dos grandes estúdios acabou; a maioria desses lugares em Nova York já fechou. (Embora, em um estranho movimento contrário, os poucos que sobraram agora estão sendo muito procurados.) Às vezes, para determinado projeto, ainda preciso ir para um estúdio totalmente equipado, mas cada vez mais, tentamos reduzir nossos custos fazendo o máximo possível do trabalho inicial em casa. Ainda precisamos dos estúdios – seria um problema se todos eles desaparecessem –, mas não somos mais reféns dos seus altos preços e dos seus costumeiros métodos ortodoxos de gravação.

Essas mudanças causaram um enorme impacto financeiro no processo de gravação. Os custos de produção de um disco agora podem ser tão baixos – deixando de fora alguns poucos voos transatlânticos que fiz no meu último disco com Brian Eno, é claro – que mesmo músicos comuns podem pagar tudo do próprio bolso. Isso faz com que na hora de pensar em um contrato de distribuição, você não fique preso a ninguém. Você não precisa sentar na mesa já endividado. Na verdade, gravar em casa é tão fácil e prático que cheguei a repensar a forma como um artista pode sobreviver no mercado da música hoje, dado o crescente colapso do antigo sistema.

É triste que justo agora que qualquer um pode gravar um disco exatamente como gostaria, as formas tradicionais de venda e distribuição de música estejam se tornando menos viáveis. Cada vez mais, as gravações estão trazendo menos retorno do que publicidade, apresentações ao vivo e oportunidades de licenciamento. A gravação, que costumava ser basicamente o elemento mais importante do trabalho de um músico profissional, está se tornando mais e mais apenas parte de um pacote maior. Isso não significa que todos exceto alguns poucos pop stars irão abandonar as gravações, mas quer dizer que a forma como um músico ganha a vida não irá depender mais em maior parte das vendas dos seus discos. A era na qual todas as várias formas com que ouvimos e apreciamos uma música são secundárias à sua gravação mais famosa pode estar chegando ao fim. Talvez em breve comecemos a entender as gravações como elas foram concebidas originalmente, como versões fixas das composições – mas não como a única ou mesmo a principal forma com que uma música deveria ser consumida.

CAPÍTULO SEIS

Parcerias

A revista online de música *Pitchfork* escreveu certa vez que eu colaboraria com qualquer um por um saco de Doritos.[1] O comentário não foi um elogio – por mais que, para ser sincero, não esteja longe da verdade. Ao contrário do que sugere essa insinuação, sou bem exigente com as minhas parcerias, mas também estou disposto a trabalhar com pessoas que muitos nem imaginariam. Costumo me arriscar ao fracasso porque as recompensas criativas de uma parceria de sucesso são enormes. Venho fazendo isso minha vida inteira.

Descobri muito cedo que as parcerias são uma parte vital da música em sua essência, e são uma maneira de estimular a criatividade. A menos que você seja um cantor folk solo ou um DJ de laptop, uma performance ao vivo em geral envolve to-car com outros músicos. Ter uma banda entrosada inevitavelmente exige que todos façam certos ajustes e cedam em alguns pontos. Por mais que em geral haja uma hierarquia e em muitos casos papéis e arranjos predeterminados, as idiossincrasias das interpretações de cada músico tornam o som de cada banda único no mundo. E quando um conjunto também se envolve na criação e/ou gravação de uma obra musical, essas tendências de expressão individuais ficam muito mais aparentes. Ainda que eu compusesse uma música e então a tocasse e cantasse para os Talking Heads ou algum outro conjunto de músicos na minha guitarra, suas interpretações, habilidades e técnicas individuais criariam uma versão e uma performance coletivas dessa música diferente do que a de qualquer outra banda.

Cada músico inevitavelmente adiciona certos elementos nos quais o compositor pode não ter pensado, então muitas vezes o resultado final é algo bastante diferente daquilo que um músico solo poderia fazer sozinho. Às vezes, essa nova versão é restrita pelas habilidades e sensibilidades dos músicos, mas em vez de agir como um fardo, essas restrições na verdade podem ser libertadoras. É estranho que eu esteja pensando mais nessas limitações em vez do fato de que alguns músicos podem ser capazes de tocar algo melhor do que qualquer outra pessoa. É necessário se adaptar às limitações e aos talentos específicos de cada grupo musical. Os letristas e compositores em geral aprendem a antecipar o que pode ou não ser feito musicalmente. Com o tempo, você internaliza tendências e abordagens instrumentais dos seus colegas de banda e, depois de um tempo, nem sequer pensa mais em compor certos tipos de coisa ou em estilos diferentes, porque os músicos com os quais você está trabalhando não tocam dessa forma. Você

aprende a aproveitar seus pontos fortes. Não há por que tentar inverter o curso de um rio, ou fazer que ele passe por cima de uma montanha. É melhor captar seu curso e conduzi-lo com tranquilidade para que ele se junte a outros afluentes.

Alguém poderia imaginar que, tendo a seu dispor músicos melhores, mais habilidosos, um compositor poderia criar suas músicas de forma mais flexível, livre e ampla. E também podemos supor que isso seria algo positivo. No entanto, a hierarquia convencional dos talentos musicais costuma nos enganar. Músicos de orientação clássica muitas vezes não conseguem captar a essência do que pode parecer uma melodia simples de pop ou funk, assim como um ótimo baterista de rock pode tocar no tempo certo, mas nunca ter um bom suingue. Não que certas habilidades técnicas estejam além dos limites de certos músicos; isso tem mais a ver com uma afinação do ouvido que acontece ao longo do tempo. Aprendemos a ouvir (ou a não ouvir) certas coisas, coisas diferentes. Os músicos clássicos que julgam a música popular em geral como um gênero simplista tendem a não *ouvir* suas nuances características, então é natural que não consigam tocar muito bem esse estilo. A simplicidade é uma espécie de transparência por meio da qual certas sutilezas podem ter efeitos enormes. Quando tudo parece visível e simples demais, os detalhes assumem significados maiores do que aparentam.

Na verdade, não existe nenhuma hierarquia na música – bons músicos de qualquer estilo não são melhores nem piores do que qualquer outro bom músico. Os músicos devem ser vistos como pontos diversos em um espectro de estilos e abordagens em vez de serem ranqueados. Seguindo esse raciocínio até o fim, todo músico pode ser excelente, um virtuoso, um maestro, desde que encontre a música mais adequada para ele, seu espaço individual nesse espectro. Não sei se eu mesmo estaria disposto a ir *tão* longe assim, mas talvez haja um quê de verdade nessa ideia.

Muitos compositores trabalham em duplas: Lennon e McCartney, Jagger e Richards, Bacharach e David, Leiber e Stoller, Holland-Dozier-Holland, Tom Jobim e Vinícius De Moraes, Rodgers e Hammerstein. Um pode escrever as letras e o outro, a música, uma divisão de trabalho que muitas vezes segui nas minhas próprias colaborações. No entanto, muitas vezes, essa divisão é menos clara – ideias podem ir e voltar e colaboradores podem trabalhar em partes específicas de uma música. Em algumas equipes, a igualdade entre os colaboradores não é tão óbvia, e pode parecer que um dos músicos atuou mais como um instigador em uma determinada canção do que em outra. No entanto, o fato de tantas equipes assim terem sido formadas, e tido enorme sucesso, parece ser significativo.

Trabalhar em equipe traz benefícios mais óbvios. Suas ideias mais fracas

tendem a ser corrigidas. Na minha concepção original de “Psycho Killer”, deveríamos ir contra a corrente e fazer uma balada, mas quando os outros membros da banda entraram em cena, a música ganhou uma energia mais forte, o que fez sucesso entre o nosso público. É bem provável que você ache inspiração em ideias externas aos seus próprios conceitos.

A colaboração torna difusa a autoria de um trabalho. Será que, ao ouvir uma música composta em parceria, uma pessoa é capaz de sentir que não está ouvindo uma expressão da dor ou da alegria de um único indivíduo, mas sim de uma conjunção de ideias? Seríamos capazes de entender que um cantor solo na verdade pode representar um coletivo, que ele pode ter múltiplas identidades? Isso pode tornar os sentimentos expressados mais ambíguos em termos poéticos e, portanto, potencialmente mais universalizantes? Eliminar uma parte da voz autoral de uma canção poderia tornar esse trabalho mais acessível e garantir mais empatia ao seu cantor?

TOCANDO ACOMPANHADO

Escrevi várias das minhas músicas sozinho. Seriam elas piores do que aquelas nas quais dividi o trabalho de composição, ou nas quais um parceiro discutiu minhas ideias, modificou-as ou rejeitou-as, enquanto eu fazia o mesmo com as dele? Não tenho como responder isso, mas, sem dúvida, as parcerias musicais muitas vezes me levaram a lugares que eu provavelmente não teria chegado sozinho.

Com os Talking Heads, sempre trabalhamos colaborando para a interpretação, produção e performance das músicas, mesmo quando eu trazia uma canção pronta. Todos nós tínhamos referências similares nas nossas coleções de discos – O’Jays, Stooges, James Brown, Roxy Music, Serge Gainsbourg, King Tubby – então, além das limitações impostas pelas nossas habilidades musicais, existiam outras limitações – no bom sentido, para nós – moldadas pelos nossos gostos coletivos. Mesmo quando queríamos criar um som totalmente novo, nosso diálogo era baseado em referências das bandas de que todos nós gostávamos. Uma canção antiga dos Talking Heads,“The Book I Read”, tinha uma parte no meio que me lembrava de KC and the Sunshine Band, um grupo que eu adorava, então, para nós, essa referência foi uma coisa bacana. No entanto, ninguém mais parecia reparar nisso. Talvez meu vocal ganido e alguns outros fatores tenham abafado essas influências e nuances. Mesmo combinando essas influências de uma forma enviesada e distorcida, ainda podíamos ouvir elementos na música que vinham da bagagem de todos nós. Na falta de qualquer treinamento formal, esse conjunto em maior parte não declarado de referências acabou sendo a forma que encontramos para nos comunicarmos. Talvez tenha sido justamente isso o que tornou nosso diálogo

e trabalho em conjunto possíveis desde o início.

Após alguns anos usando um processo mais ou menos tradicional de composição – com letras e música sendo feitas por uma só pessoa, ou usando letras prontas com a música de outro integrante –, os Talking Heads evoluíram para um sistema colaborativo de composição baseado em improvisações coletivas. Às vezes, essas sessões aconteciam no apartamento onde ensaiávamos – a canção "Life During Wartime" começou com um improviso de um acorde só, sem letras, baseado em um riff criado por mim, que depois foi combinado com um segundo acorde que se tornou o refrão. Às vezes, essas sessões de improviso só aconteciam quando já estávamos no estúdio. Nesses casos, os processos de composição e a gravação aconteciam ao mesmo tempo. Os jazzistas, é claro, respondem com fluência uns aos outros, improvisando em suas performances ao vivo e em suas gravações. Nós, no entanto, ainda não tínhamos muito para contribuir nesse sentido. O objetivo da nossa improvisação, provavelmente inspirada nos nossos ídolos do R&B, era fazer com que cada um encontrasse uma parte, um riff ou mesmo algum detalhe bizarro qualquer e então se focasse nisso, repetindo seja lá o que fosse várias e várias vezes. Então, quando digo improvisação, não estou falando de complexos solos de guitarra. Muito pelo contrário. Nossas sessões eram mais um trabalho de caça e exploração com o objetivo de "encontrar" fragmentos modulares sônicos curtos. Esses fragmentos seriam usados para complementar as partes que já tínhamos das músicas, então o período real de improvisação acabava sendo curto e acabava assim que chegávamos a um segmento satisfatório. Logo em seguida, usávamos esses fragmentos acumulados para moldar a estrutura inicial de uma canção.

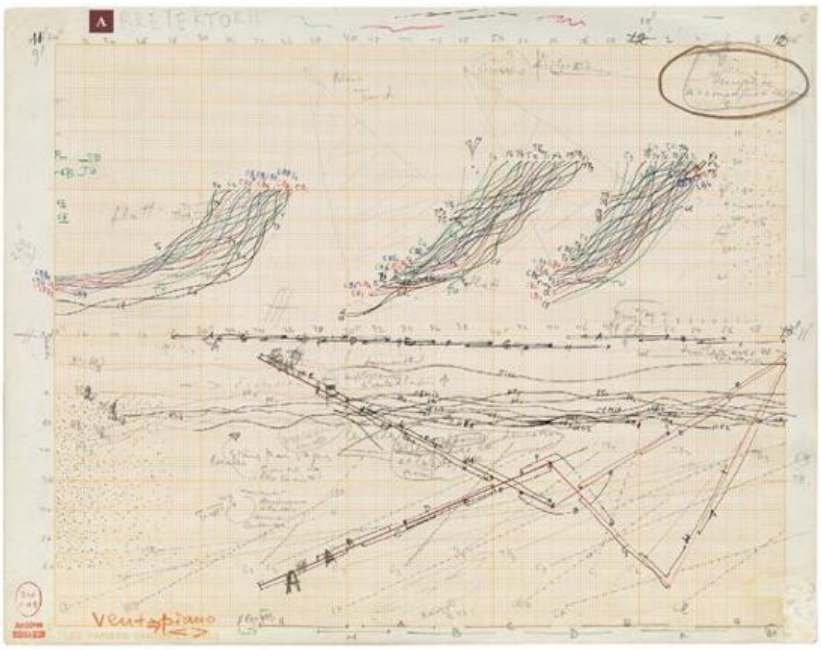
Nesse sistema, a resposta de uma pessoa à contribuição de outra poderia mudar totalmente o rumo de uma música – em termos de harmonia, textura ou ritmo. Surpresas felizes acabavam acontecendo, mas também era comum que esses ajustes parecessem imposições brutas e arrogantes que ignoravam o significado e a integridade do material preeexistente. O guitarrista Robert Fripp complementou a canção "I Zimbra" dos Talking Heads com um ostinato harmônico bizarro que ele decidiu tocar por cima de toda a duração da música. A música inteira! No começo, isso pareceu destruir a música, como se alguém estivesse fazendo aquilo só por maldade. Mas, no final das contas, quando usada com mais moderação, a ideia dava um efeito psicodélico interessante à nossa levada afro-pop, o que pôs tudo sob uma nova perspectiva. Os resultados de intervenções invasivas e até destrutivas compensam os riscos? Essa música foi arruinada ou na verdade precisava dessa mudança radical de rumo para chegar a algum lugar original e criativo? Esse processo não pode ser seguido a ferro e fogo. Para nós, esse método resultou em músicas de autoria mais ou menos compartilhada entre toda a

banda, por mais que eu em geral compusesse a melodia vocal e depois as letras. Nesses casos, nossa base musical vinha de uma intensa colaboração.

NOTAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Não há muitas formas para descrever e passar adiante uma música além do método tradicional de notação – e mesmo sendo aceito quase universalmente, esse método sacrifica muitos elementos. Uma mesma obra musical pode resultar totalmente diferente dependendo de quem a toca. Se Mozart pudesse ter descrito em notações exatamente como ele pretendia que cada aspecto das suas composições soasse, não haveria a necessidade de múltiplas interpretações. Quando tocam e gravam juntos, os músicos criam termos – reais e inventados – em uma tentativa de comunicar certas nuances musicais. Um toque mais funky, mais legato, mais espaçado, menos adornado, com mais impacto, mais simples, mais forte, mais despojado – já disse tudo isso para descrever uma direção ou pegada musical que eu queria. Alguns compositores recorrem a metáforas e analogias. Você poderia usar comida, sexo, texturas ou metáforas visuais; fiquei sabendo que Joni Mitchell descrevia certos estilos que ela queria usando cores. Há também o recurso de se fazer referências a outras gravações, como os Talking Heads faziam. Portanto, interpretar uma partitura, ler notações musicais, é por si só uma forma de colaboração. O intérprete comenta e de certa forma reescreve a música toda vez que a toca. Os pontos vagos e ambíguos da técnica de notação permitem isso, o que não é de todo mal. Muitas músicas continuam sendo relevantes graças às oportunidades de serem interpretadas livremente por novos artistas.

Para encorajar esse tipo de colaboração, para tornar esse aspecto interpretativo ainda mais evidente, alguns músicos compõem suas obras como partituras gráficas. Essa é uma forma de dar um generoso grau de liberdade à interpretação dos seus trabalhos, e de ao mesmo tempo sugerir e delimitar a organização, o formato e a textura das suas obras ao longo do tempo. Abaixo, está um exemplo de uma partitura mais gráfica, feita pelo compositor Iannis Xenakis.[A]



Essa abordagem não é tão maluca quanto pode parecer. Embora não especifiquem quais notas devem ser tocadas, essas partituras sugerem tons mais altos ou mais baixos conforme suas linhas sobem e descem, e expressam visualmente como os músicos devem interagir uns com os outros. Esse tipo de partitura entende a música como um conjunto de princípios organizacionais, em vez de uma hierarquia rígida – essa segunda concepção em geral acaba pondo a melodia em primeiro lugar. As partituras gráficas oferecem uma alternativa ao destaque em geral conferido à melodia – textura, padrões e correlações também são importantes na música.

Segundo Robert Farris Thompson, um professor de arte em Yale, a partir do momento em que você se permite encarar a música dessa maneira, várias coisas se tornam “partituras” – mesmo nunca tendo sido pensadas como instruções musicais. Ele afirma que em vários tecidos africanos é possível ver um ritmo. As repetições nessas malhas não são formadas com simples repetições de imagens ou padrões iguais; na verdade, segmentos modulares são recombinados, mudando de posição e interagindo uns com os outros, alinhando-se de formas diferentes de um momento para o outro, sendo reconfigurados. Como as partituras para uma sinfonia minimalista. Essa metáfora musical implica uma espécie de colaboração também. Embora cada módulo de cor em uma colcha de retalhos ou outro tecido seja essencial, nenhuma parte específica define o todo como poderíamos definir várias composições ocidentais pela sua melodia dominante. As composições ocidentais – ou suas melodias, pelo menos – muitas vezes podem ser delineadas com um único dedo no piano. Como alguém tocaria essa “partitura” assim? Não há nenhum tema ou melodia dominante, mas isso não impede essa obra de ter uma identidade distinta. É como uma rede neural,

uma personalidade, uma metrópole, a internet.

Abaixo, à esquerda, vemos um tecido africano.[B] Não é nenhuma surpresa que as versões posteriores desses padrões, como a vista à direita, tenham vindo do Novo Mundo.[C] Podemos ver pausas, fugas e estrofes, inversões e recapitulações musicais aqui. Talvez não seja tão impossível crer que certa parte da vasta sensibilidade musical africana tenha cruzado os oceanos para então ser reconstruída visualmente – e que esses tecidos funcionaram como um recurso mnemônico estrutural. Talvez eles tenham servido como metáforas para a forma como a música é organizada, o que também é uma lição que pode ser aplicada em outras facetas da vida. Não estou querendo dizer que os músicos sentaram para “tocar” uma colcha, mas que fragmentos da sensibilidade que organiza a música africana foram mantidos vivos e transmitidos dessa forma.

B

Se a música pode ser entendida como um princípio organizador – e nesse caso, como um princípio que confere pesos iguais a melodia, ritmo, textura e harmonia –, é possível passar a ver metáforas por toda parte. Todos os tipos de fenômenos naturais são “musicais”. E não estou dizendo que eles produzem sons, mas sim que eles se organizam, e nisso seus padrões se tornam evidentes. Formas e temas surgem e se expressam, repetindo-se, transformando-se, para então se dissiparem de novo. O balé urbano diário sobre o qual Jane Jacobs escreveu, e a agitação de uma feira ao ar livre são como uma espécie de música. Estrelas, insetos, água corrente, o emaranhado caótico das plantas. Músicos tocando juntos formam uma espécie de relação simbiótica entre eles e interagem uns com os outros para que suas interações e correlações criem uma malha sonora.

Como isso funciona? Vamos analisar alguns exemplos bem distintos.

NOS OMBROS DE GIGANTES

Um disco recente meu, *Everything That Happens Will Happen Today*, foi feito de maneira bem típica em termos de processo colaborativo. Brian Eno, com quem eu não trabalhava há mais de 25 anos, tinha na gaveta um conjunto de faixas em maior parte instrumentais que poderiam render canções em vez de música ambiente ou trilhas para filmes, mas ele não estava contente com suas próprias tentativas de terminá-las. Ele não tinha muito a perder

entregando seu material a mim – aquilo estava parado mesmo (embora uma das faixas tenha sido passada para o Coldplay). Então, a não ser que eu fizesse uma coisa horrível, o que ele teria o direito de vetar, conforme combinamos, essa seria uma boa oportunidade para ambos os lados.

Como pode parecer óbvio agora, a maioria das parcerias atuais, ao menos as que eu faço, não acontecem mais cara a cara. Elas são o resultado da troca de arquivos digitais por e-mail ou outros meios de transferência pela internet. Será que algo se perde com o fim dessa relação mais pessoal? Um mal-entendido com certeza pode fugir de controle sem os sutis sinais que trocamos por meio de expressões faciais e com nossa linguagem corporal. Isso sem falar que os incentivos, dicas, estímulos e cutucadas que tendem a acontecer ao vivo – "Que tal tentar algo assim?", ou "Está ótimo, mas e se você tocar isso em outro instrumento?" – podem não acontecer, e com certeza sem a mesma espontaneidade.

Dito isso, há grandes vantagens nesse novo protocolo. Usando uma analogia de um jogo de pingue-pongue, com essas trocas pela internet, podemos passar uma noite ou mais esperando para retornar um saque, planejando o que pode funcionar melhor, sem nenhuma pressão de criar algo genial no mesmo instante. Esse tempo de respiro é um luxo que você não tem quando está cara a cara com o seu colaborador.

Do estúdio de Eno, em Londres, recebi as mixagens em estéreo das suas ideias, às quais adicionei minhas melodias vocais e (por fim) minhas letras sem alterar em nada sua base musical. Às vezes, isso produzia letras com estruturas incomuns. Na música "The River", Brian tinha um segmento que depois se tornou um verso que se repetia várias vezes – como se a música tivesse travado e não conseguisse mais avançar. Aceitei o desafio de compor em cima disso sem corrigir essa peculiaridade – pois sabia que, se conseguisse, essa variação estrutural inesperada poderia evitar que a canção se tornasse previsível demais. Deu certo, e isso criou uma espécie de tensão, pois postergava o toque musical conclusivo que surgia nos fins dos versos. Mas em tantos outros casos, reestruturei as músicas para aproximálas de um formato mais tradicional – repetindo um trecho para criar um espaço no qual um segundo verso pudesse ser usado, ou denominando uma parte com um som "maior" como um refrão, que eu então copiava também, para poder repeti-lo mais adiante na música. No entanto, nunca sequer cogitei pedir qualquer mudança substancial no som das faixas, como trocas de tom, na levada ou na instrumentação. A regra tácita nesse tipo de colaboração a distância, para mim, é "não se meta no material do outro até onde for possível". Você trabalha com aquilo que recebe, e não tenta imaginar o material como outra coisa além do que ele já é. Aceitar o fato de que metade

das decisões criativas já foi tomada evita uma perda de tempo com os inúmeros possíveis desdobramentos – isso sem falar em momentos de incerteza e preocupação. Nunca precisei pensar em qual direção seguir musicalmente – esse trem já havia partido, e meu trabalho era ver onde ele queria chegar. No final, como sempre, essa restrição da minha liberdade musical acabou sendo uma coisa ótima. Ter total liberdade pode ser uma praga, tanto quanto uma bênção; para mim, ter liberdade entre limites rígidos e bem definidos é o ideal.

Ouvi as faixas instrumentais de Eno várias e várias vezes, tentando sentir a história que as músicas queriam contar. Essas faixas não tinham uma pegada ambiente, como poderia se esperar dele, e senti que poderia fazer com que estruturas para canções emergissem delas com um pouco de esforço. Esse conceito de fazer elementos "emergirem" é bem popular hoje em dia, mas evoca quase com perfeição a maneira como músicos e compositores cultivam o potencial latente de um modesto núcleo musical. É por isso que escritores e músicos muitas vezes dizem se sentir apenas parcialmente responsáveis pela criação de suas obras. Segundo eles, as canções, pinturas, danças ou palavras com as quais eles estão trabalhando lhes "dizem" o tipo de coisa que elas querem se tornar. Mas quando o que está falando com você teve sua origem no trabalho de outra pessoa, o processo se transforma ainda mais em um quebra-cabeça. Esse material fala necessariamente a mesma língua que você? Ele é sincero? Ou poderia ser irônico? Aquela parte desajeitada era para parecer engraçada, ou seria melhor você tentar "consertá-la"? O resultado era para ficar bonito e delicado mesmo, ou um toque mais rústico poderia ajudar?

Bom, na verdade, eu não soube muito bem o que fazer com as faixas de Eno a princípio. Talvez eu estivesse um pouco ansioso por estar trabalhando à sombra de *Bush of Ghosts*, que, após trinta anos, havia conquistado uma imensa reputação. Eu sabia que não poderíamos cair na armadilha de fazer um *Bush of Ghosts II*. A história da música é uma influência tão grande para a composição quanto qualquer outro elemento. Depois de conviver com essas faixas durante quase um ano, finalmente respondi a Eno. Disse a ele que suas músicas haviam despertado em mim uma pegada folk-eletrônica-gospel, sugeri que minhas letras e melodias poderiam refletir isso, e então perguntei se ele aceitaria esse direcionamento. Brian havia desenvolvido seu gosto pela música gospel anos antes, tanto que depois escreveu o seguinte texto para *Everything That Happens*:

> "Surrender to His Will", do reverendo Maceo Woods com o Christian Tabernacle Choir foi a primeira canção gospel a realmente mexer comigo. Eu a ouvi em uma longínqua estação de rádio sul-americana enquanto estava em Compass Point, em Nassau, trabalhando com os Talking Heads no disco *More Songs About Buildings and Food*. Conviver com a banda, e descobrir seus gostos musicais, abriu meus ouvidos para gêneros e estilos aos quais eu nunca tinha dado muita atenção antes, incluindo a música gospel. Assim sendo, é muito adequado que esse círculo se

feche neste álbum.

Como um estrangeiro em Nova York, para onde acabei indo logo após gravar *More Songs*, fiquei surpreso ao reparar no quanto os americanos davam tão pouca atenção à sua própria música nativa. O estilo era até visto com certo preconceito, como se endossar a música gospel implicasse necessariamente um apoio ao seu contexto religioso. Graças ao Reverendo Woods, no entanto, comecei a entender a música gospel como um gênero que nos proporciona mais uma sensação de entrega do que de veneração; e isso, é claro, me intrigou, e vem fazendo parte das minhas músicas desde então. Talvez seja por isso que uso modos e acordes que facilitam seu acompanhamento e harmonização. Quero que minha música seja convidativa, que ela ofereça um lugar dentro dela ao ouvinte.

Apesar da descrição um tanto vaga da minha proposta, Eno pareceu aceitá-la bem, então parti para cima da primeira canção, à qual se não me engano ele havia dado o título provisório de “And Suddenly”. Eu tinha acabado de ler o livro *O que é o quê*, de Dave Eggers, que conta a história de um jovem chamado Valentino Achak Deng em uma jornada sombria e alucinógena, saindo de seu vilarejo destruído no sul do Sudão e indo até Atlanta, na Geórgia, e outros lugares. A saga de Valentino é angustiante, mas também belíssima, inspiradora e às vezes até engraçada. Acho que ainda estava sob o feitiço dessa história quando fui para a frente do meu microfone. O resultado foi “One Fine Day”. Cantei algumas harmonias durante os refrãos para dar mais corpo ao som, e enviei o material por e-mail para Eno.

Nós dois ficamos muito empolgados: o que essa música – e o disco inteiro, na verdade – iria se tornar já estava totalmente articulado ali, naquela primeira canção. As letras nas quais pensei de fato pendiam na direção de algumas alusões bíblicas (na conexão com a música gospel de que falei), mas nada muito exagerado. Concordamos em dar continuidade ao projeto.

Percebi que os alicerces harmônicos de algumas das faixas que Eno havia me mandado eram simples, muito parecidas com estilos tradicionais de folk, country ou de músicas gospel de velha guarda, feitas muito antes de esses estilos terem evoluído para se tornarem tão sofisticados como são hoje. As estruturas de acordes criadas por Brian eram, em sua aparente simplicidade musical, diferentes de qualquer coisa que eu poderia ter criado sozinho. O geek musical dentro de mim nunca me permitiria compor uma canção que tivesse basicamente três acordes maiores e nada mais – na minha cabeça, eu já deveria ter superado isso. No entanto, por essa objetividade quase ingênua vir de outra pessoa, eu tinha uma desculpa – eu poderia culpar Brian pela ideia, o que resolvia meus conflitos. Isso me levou para uma nova (embora antiga) direção, o que, é claro, foi ótimo.

O desafio na hora de compor as letras foi mais emocional do que técnico: como responder a essas bases harmonicamente “simples” (ainda que complexas em suas texturas) e compor letras profundas sem me valer dos clichês que seus acordes e suas estruturas poderiam suscitar? Fiquei surpreso ao perceber que os resultados que começaram a surgir eram em sua maior

parte cheios de esperança e positividade, ainda que algumas letras descrevessem carros explodindo, guerras e outras situações mais sombrias.

Havia alguns vestígios dos nossos trabalhos anteriores nessas músicas – o que não foi nenhuma surpresa –, mas algo novo havia surgido também. De onde estava vindo aquele tom ardente e vibrante, ainda mais em tempos tão turbulentos? Dia após dia, enquanto as canções ganhavam forma, continuei a me embasbacar com as manobras cínicas de Dick Cheney, Donald Rumsfeld, Karl Rove, Tony Blair e de vários outros políticos, assim como com o decepcionante bom tom com que a mídia se referia a eles. Àquela altura, McCain havia entrado na disputa pela presidência, e seus conselheiros haviam escolhido Sarah Palin como sua vice – uma estratégia que para a surpresa geral foi levada muito a sério. Um negro disputava o cargo com eles – um homem que escrevia discursos inspiradores e oferecia uma minúscula esperança a alguns de nós, embora eu ache que todos os políticos inspirem certa cautela. Foi nesse contexto político que compus essas músicas, e senti que minha resposta foi similar àquela que eu já havia expressado nos meus discos solo anteriores – uma mensagem de esperança e humanidade para combater o cinismo e a ganância.

Algumas das letras e as melodias mais melancólicas que criei foram em resposta ao que, a meu ver, já estava presente, indicado ou enterrado nas profundezas das faixas criadas por Eno. Eu queria encontrar um motivo para não ser cínico – para ter alguma fé na vida mesmo quando tudo à minha volta parecia apontar na direção oposta. Compor e cantar me pareceu uma tentativa de buscar uma espécie de autocura musical.

O MUNDO DOS SONHOS

A Red Hot, uma organização de combate a Aids fundada em 1989, produz uma série de discos beneficentes nos quais surgem colaborações entre músicos muito diferentes. Mesmo ele não sendo português, em 1999 surgiu a ideia de uma colaboração entre mim e o cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso em uma música para a coleção Red Hot + Lisboa. Sou um grande fã de Veloso, e já havíamos nos encontrado algumas vezes, então a ideia de trabalharmos juntos não foi tão maluca. Eu por acaso vinha trabalhando numa canção em que usava um trecho de percussão em *loop* tirado de uma de suas músicas – como um apoio no processo de composição, que depois eu substituiria por músicos de verdade em algum ponto mais adiante. Embora alguns compositores consigam trabalhar apenas com o que ouvem na própria cabeça, sinto que quando estou compondo em cima de ritmos audíveis e um pouco mais complexos, com um pouco de balanço, ouvi-los me ajuda a manter o foco em termos da métrica das possíveis

melodias vocais. Como eu vinha compondo usando esse trecho de Veloso, nós já estávamos colaborando em certo sentido, então o convite da Red Hot me pareceu muito oportuno.

Eu já tinha uma estrutura também – acordes de guitarra inspirados em uma combinação de grandes nomes americanos e de músicas brasileiras que eu vinha aprendendo em songbooks. Eles não lembravam muito acordes de rock. Eu também tinha uma melodia, mas uma letra ainda bem simples. Os fragmentos de letras que eu tinha criado falavam sobre uma jovem que vivia em boates e discotecas, sem nunca se conectar muito com o que a maioria de nós vê como a vida cotidiana. Alguns a viam como uma garota de má índole, mas as letras a defendiam, dizendo que não há nada de errado em se ter prazeres sensuais inocentes. Parte dessas letras me lembrava um pouco Neil Young, pelo menos na forma como elas se encaixavam na melodia, mas duvido que qualquer outra pessoa tenha reparado nisso. A música já tinha um formato, mas ainda estava inacabada quando a enviei para Veloso.

Ele me respondeu com novas letras em português, mas falando sobre Carmen Miranda. Fora do Brasil, a maioria das pessoas pensa nela como a tal brasileira das frutas na cabeça que foi para Hollywood. Mas Miranda na verdade era portuguesa, não brasileira, então tínhamos agora alguma conexão com Lisboa (com Portugal, ao menos). Após as participações de Miranda em vários filmes de qualidade um tanto duvidosa em Hollywood, algumas pessoas começaram a menosprezá-la – até então, ela havia sido uma cantora famosa e respeitada no Brasil. Para os brasileiros, suas aparições em Hollywood eram motivo de orgulho, mas também encaradas como algo ambíguo e confuso. Além disso, suas roupas de palco e até seu grande cocar de frutas aludiam à cultura afro-brasileira – esses elementos mimetizavam, de uma maneira que agradaria aos brasileiros, as mulheres do candomblé, a religião afro-brasileira. Assim sendo, ela representava mais do que apenas o samba. Havia questões muito profundas escondidas naquele cocar, e Veloso aludiu a isso indiretamente em suas letras. Então ficamos com os meus trechos falando sobre uma garota, e os dele, fazendo referência a outra, ambos atuando mais ou menos em conjunto, em justaposição. Quase nunca consigo colaborar com as letras – tendo a traçar meu limite entre a letra e a música, mas talvez por também estarmos entrecruzando idiomas, aquilo me pareceu natural.

COMEÇANDO COM PALAVRAS – DE OUTRAS PESSOAS

Em 2005, comecei a trabalhar em um projeto de um musical-disco para o teatro, em colaboração com Norman Cook, também conhecido como Fatboy Slim, sobre a ex-primeira dama das Filipinas, Imelda Marcos. Como o

trabalho era baseado em uma figura histórica, tentei algo que não fazia há muito tempo: comecei o processo de composição pelas letras. Enquanto pesquisava sobre os personagens e o período, separei algumas passagens relevantes e memoráveis, e depois montei arquivos de anedotas, citações de discursos, entrevistas e conversas. Comecei a organizar esse material em potenciais episódios e núcleos narrativos que depois seriam integrados para contar uma história. Os personagens – pessoas reais, no caso – e a história eram o mais importante no projeto, e cada episódio e sua canção tinham que passar algo específico, então dar prioridade ao texto fazia sentido.

Para começar a compor uma música, eu pegava todas as minhas notas sobre cada cena – as citações e os testemunhos orais de Imelda Marcos e de sua família, por exemplo – e simplesmente tentava cantá-las, às vezes por cima de alguns acordes que eu tocava ao mesmo tempo na minha guitarra, ou então sobre as batidas de Cook. Nessas minhas anotações, eu havia separado várias frases peculiares, emotivas, originais e cheias de aliteração e repetições que Imelda, seu marido Ferdinando e outras pessoas supostamente teriam dito. Para um compositor, isso valia ouro. Já era quase uma letra! Eu não conseguiria inventar aquele material, e é claro que aquilo sempre encapsulava com perfeição os pensamentos e emoções daquelas pessoas – ou ao menos o que elas queriam que todos acreditassem serem seus pensamentos e emoções. Ler que Imelda havia pedido para ter o epitáfio HERE LIES LOVE(Aqui jaz o amor) entalhado em sua lápide foi como receber o nome do musical numa bandeja. Isso não só era um epítome de como ela muitas vezes entendia a si mesma (como alguém que havia oferecido com altruísmo todo o seu amor e se sacrificado pelo povo filipino), como também me deu a oportunidade de mostrá-la refletindo sobre sua vida e suas conquistas, junto com algumas respostas sutis que ela disparava contra seus detratores.

Outras pessoas já usaram esse tipo de “texto emprestado” também. Por exemplo, Peter Sellars usou um testemunho ao Congresso como fonte para o libreto da ópera de John Adams sobre Robert Oppenheimer e sua bomba, *Doctor Atomic*. Usar esses textos como fonte para as letras pareceu me livrar (ao menos na minha cabeça) de parte da responsabilidade pelo que os personagens estariam dizendo ou cantando nesse espetáculo. Eu poderia usar letras, por exemplo, mais sentimentais ou bregas do que qualquer coisa que eu jamais teria me permitido escrever, e não haveria nenhum problema nisso, pois aquelas palavras eram dos próprios personagens, não minhas. Na canção “Here Lies Love”, Imelda canta: “*The most important things are love and beauty*” [As coisas mais importantes são o amor e a beleza], o que é uma citação de um dos seus discursos. Se eu cantasse algo assim, as pessoas veriam ironia nessas palavras, mas ao fazê-las sair da boca da sua personagem, elas parecem autênticas. Percebi que o mesmo se aplicava à

música: eu poderia usar certas referências musicais – batidas disco ou, aos meus ouvidos, referências a Kenny Rogers – e toques de outros gêneros por serem elementos que meus personagens usariam como veículo para os seus sentimentos se estivessem tentando se expressar por meio de canções. Quem não gostaria de poder "usar" a voz de Sharon Jones para expressar a decadência estarrecedora e o quê de diversão e liberdade ao visitar uma enorme boate pela primeira vez? No final das contas, para mim, as letras simplesmente pareciam mais autênticas por saber que elas vinham de algo que alguém de fato tinha dito – e que eu não havia colocado aquelas palavras em suas bocas.

Esse processo para compor as letras funcionou como uma espécie de colaboração com o passado? Por mais que eu tenha reordenado a maior parte dessas frases que encontrei, repetido algumas e modificado outras para encaixá-las na métrica e nas rimas, tentei fazer com que meu próprio estilo de composição moldasse as intenções dos meus "colaboradores" invisíveis.

Here Lies Love é uma obra colaborativa – como a trilha que produzi com Twyla Tharp, e como as trilhas para filmes que fiz ao longo dos anos – na qual trabalhei não tanto com outros músicos, mas com o formato teatral em si (sem querer diminuir nem um pouco a contribuição feita por Norm). É a própria produção teatral, e não uma pessoa, que precisa que minha música alcance certos fins dramáticos, emocionais ou rítmicos. As exigências e limitações típicas desse tipo de colaboração são muito distintas daquelas presentes em um trabalho solo ou com outro músico.

Não sei se compositores de teatro, tevê e cinema se veem colaborando com os diretores, com os roteiristas ou com o meio em geral, mas às vezes a música e os elementos visuais trabalham juntos de forma tão integrada que fica difícil imaginar uma obra teatral ou um filme sem sua trilha, e vice-versa. Algumas trilhas de cinema e de teatro invocam toda sua história, seus personagens e seus elementos visuais sempre que as ouvimos. As limitações nesse tipo de colaboração não refletem os gostos e as inclinações de um músico ou compositor, mas sim as necessidades de uma obra maior e de seus personagens.

Um livro chamado *People Power: The Philippine Revolution of 1986, An Eyewitness History* [Poder do povo: a revolução filipina de 1986, uma história testemunhada], sobre os quatro dias da Revolução do Poder do Povo, foi imensamente útil para mim enquanto trabalhava em *Here Lies Love*. A obra trazia não apenas testemunhos de generais, sacerdotes e figuras públicas, como também palavras comoventes de pessoas comuns – a verdadeira base do movimento. Como aconteceu na Praça Tahrir, foi a presença de anônimos, em manifestações diárias, aos milhares e milhares, o que realmente desequilibrou

a balança no caso filipino. Suas palavras me permitiram enxergar os eventos pelos seus olhos, em uma mistura do mundano com o sublime, fazendo com que eles ganhassem vida para mim. Por já ter visitado Manila, pude imaginar as vizinhanças, as casas e as ruas descritas por essas pessoas e a forma como suas vidas cotidianas se entrecruzavam com os acontecimentos históricos. As pessoas tendiam a mencionar detalhes bem específicos que giravam em torno daqueles desdobramentos históricos, tornando-se parte deles. Pessoas que tinham saído para correr de manhã quando tanques apareceram nas ruas. Outras saindo para tomar um café e se deparando com centenas de milhares de manifestantes na esquina de suas casas.

Por coincidência, na mesma época, eu também estava lendo um livro de Rebecca Solnit chamado *A Paradise Built in Hell* [Um paraíso construído no inferno], sobre as transformações sociais quase utópicas que às vezes emergem de desastres e revoluções – cidadãos ajudando uns aos outros de forma espontânea e altruísta após eventos traumáticos como os terremotos de São Francisco e do México, os bombardeios a Londres e os ataques de 11 de setembro. Todos esses eventos suscitaram um momento mágico e efêmero no qual as diferenças sociais e de classes desapareceram e uma humanidade comum se fez evidente. Esses momentos em geral duram apenas alguns poucos dias, mas causam um impacto profundo e duradouro em seus participantes, que vislumbram por uma porta entreaberta um mundo melhor e do qual jamais se esquecem.

A Revolução do Poder do Povo nas Filipinas me pareceu um desses momentos, e minha esperança era que uma pequena parte dessa sensação pudesse ser capturada nas canções e cenas que estávamos criando. Essa obra teatral que a princípio vi como uma tragédia também poderia ter uma espécie de final feliz e quem sabe até inspirador, não apenas por mostrar a derrubada de um ditador e de sua esposa, mas por revelar a própria humanidade daquele povo.

Não sei se *Here Lies Love* será um espetáculo teatral de sucesso – em termos criativos ou comerciais –, mas ter a chance de compor canções nas quais atuo como um condutor para os sentimentos e as ideias de outras pessoas foi imensamente libertador e também, no final das contas, mais fácil do que imaginei. É um trabalho por encomenda, mas sem limites vagos demais, já que as fontes – as pessoas – envolvidas são tão reais quanto o que de fato aconteceu.

NARRATIVA EMERGENTE

Compor letras para melodias e métricas preexistentes, como fiz em *Everything That Happens* e vários outros discos, é uma coisa que qualquer um

que compõe rimas consegue fazer de forma natural e intuitiva – todo rapper improvisa ou compõe em cima de alguma métrica, por exemplo. Senti a necessidade de tornar esse processo, que em geral é internalizado, mais explícito quando compus as letras para *Remain in Light*. Essa foi a primeira vez que trabalhei todas as letras para um disco dessa forma. Percebi claramente que resolver esse quebra-cabeça de encaixar palavras e frases em estruturas preexistentes muitas vezes resultava, para minha surpresa, em letras consistentes em termos emocionais e às vezes até com uma espécie de fio narrativo, por mais que esses aspectos do texto não tivessem sido planejados antes.

Como isso acontece? Com *Remain in Light*, e mesmo antes disso, eu procurava palavras que se encaixassem em fragmentos melódicos preexistentes que eu ou outros músicos havíamos composto. Depois de preencher várias páginas com opções, eu revisava o material para ver se um conjunto interessante saltava aos olhos. Frases que indicavam o início de um tema de verdade em geral pareciam *querer* vir à tona nesse material. Pode até parecer algo mágico – afirmar que um texto às vezes "quer" ganhar destaque (e é comum ouvir coisas do tipo), mas é verdade. Quando algumas frases, mesmo quando reunidas a esmo, começam a se amalgamar e parecem estar falando sobre uma mesma coisa, é tentador dizer que elas têm uma espécie de vida própria. Essas letras podiam começar com balbucios aleatórios, mas muitas vezes, ainda que nem sempre, uma "história", em seu sentido mais amplo, emergia daquilo. É o que poderíamos chamar de narrativa emergente.

Mas, às vezes, as palavras podem ser um complemento perigoso à música – elas podem estigmatizá-la. As palavras implicam que a música é sobre o que a letra fala, literalmente, e nada mais. Se mal utilizadas, elas podem destruir a interessante ambiguidade que compõe grande parte da razão pela qual adoramos música. Essa ambiguidade permite que os ouvintes fabriquem em suas mentes uma música que se adapte às suas necessidades, sentimentos e situações, mas as palavras também limitam isso. Há várias músicas lindas que não consigo ouvir porque elas foram "arruinadas" com letras mal escritas – por mim mesmo e por outros. Na canção "Irreplaceable", da Beyoncé, ela rima *"minute"* com *"minute"*, e me dói sempre que ouço isso (em parte, porque, a essa altura, já estou cantando junto). Na minha própria música, "Astronaut", eu encerro usando a frase *"feel like I'm an astronaut"*, que me parece ser a metáfora mais besta do mundo para um sentimento de alienação. Argh.

Então começo improvisando uma melodia em cima da música. Faço isso cantando sílabas sem sentido, mas com uma paixão estranhamente inadequada, já que não estou dizendo nada com nada. Assim que chego a uma

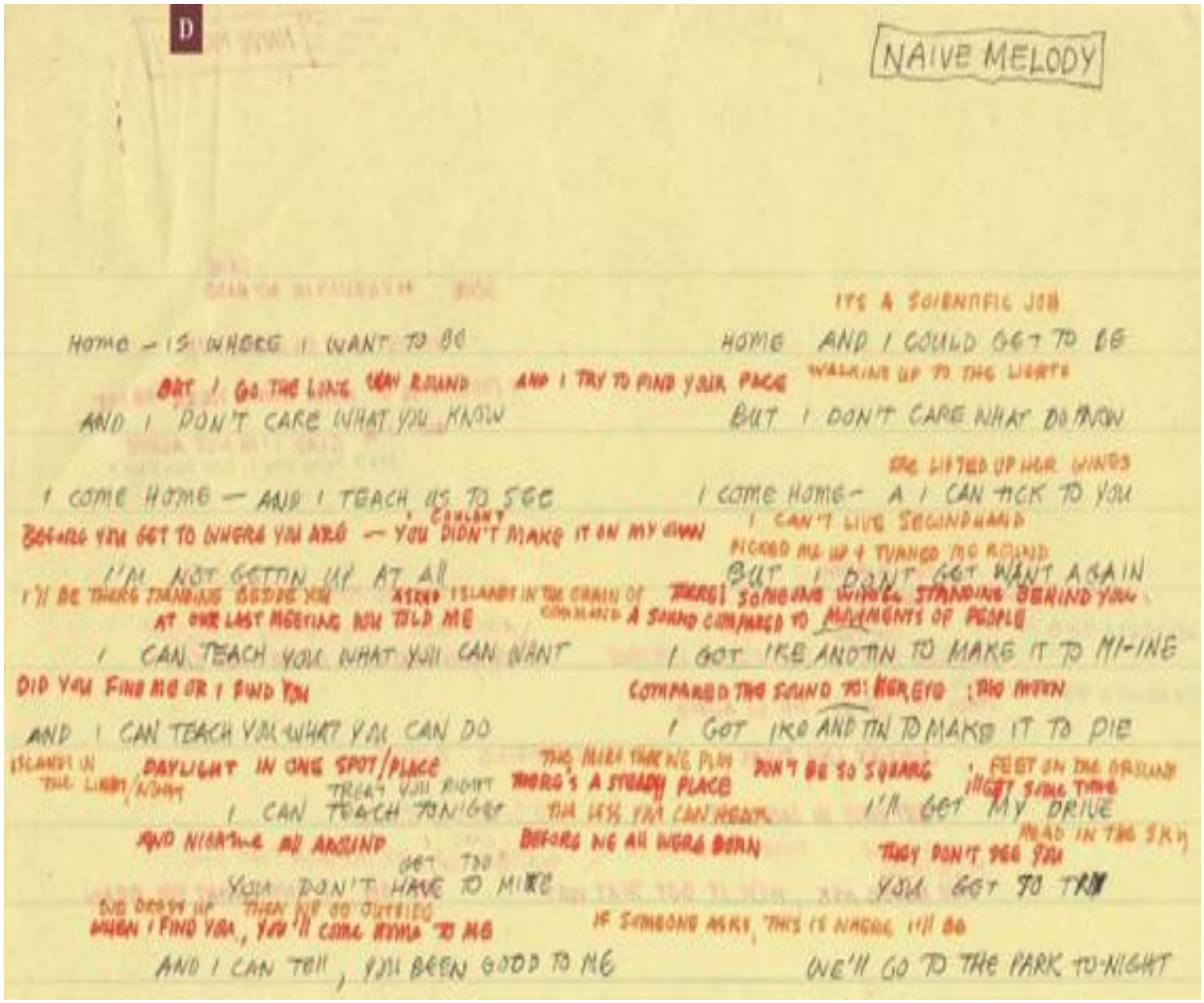
melodia sem letras e um arranjo vocal que eu e meus colaboradores aprovam (quando estou trabalhando com algum), começo a transcrever essas sílabas desconexas como se fossem palavras de verdade.

Escuto com cuidado as vogais e consoantes aleatórias nas gravações e tento entender o que aquele cara (eu, no caso) está querendo dizer com tanta paixão, mas sem nenhum sentido. É como um exercício forense. Sigo o som das sílabas sem sentido com toda atenção. Se uma frase melódica sem sentido acaba com um forte “ooh”, tento transcrever isso, e na hora de escolher as palavras de verdade, ten-to encontrar algo que acabe com essa sílaba, ou em algo o mais próximo disso que consigo pensar. Dessa forma, o processo de transcrição muitas vezes termina com uma página cheia de palavras de verdade, mas ainda bem aleatórias, que soam de forma parecida com as sílabas sem sentido do início.

Faço isso porque a diferença entre um ohh e um aah, e entre o som de um “b” e um “th” é, a meu ver, uma parte integral da emoção que essa história quer expressar. Quero me manter fiel àquela intenção inconsciente e ainda inarticulada. Claro, esse material não tem qualquer narrativa, e talvez ainda não faça nenhum sentido literal, mas a mensagem está lá – posso ouvi-la. Senti-la. Meu trabalho nesse estágio é encontrar palavras que se encaixem e se adequem às qualidades sonoras e emocionais da música, em vez de ignorá-las e talvez até destruí-las.

Parte do que faz uma letra funcionar para uma música é a forma como ela soa aos nossos ouvidos e cai na nossa língua. Se ela parece funcionar em nossa mente, se a língua do cantor e os neurônios espelho do ouvinte ressoam com aquela deliciosa sensação de encaixe quando essas palavras são entoadas, isso inevitavelmente se sobrepõe ao sentido literal das palavras, por mais que seu sentido literal possa ser interessante. Se as teorias recentes sobre os neurônios espelho estiverem corretas, seria possível dizer que “cantamos” por empatia – tanto com nossas mentes quanto com os neurônios que ativam nossos músculos vocais e do diafragma – quando ouvimos e vemos alguém cantando. Nesse sentido, assistir a uma performance e escutar música sempre é uma atividade interativa. O ato de colocar palavras no papel com certeza faz parte do processo de composição musical, mas o verdadeiro teste acontece quando as *sentimos* na hora de cantar. Se o seu som não for convincente, o ouvinte irá perceber.

Tento não pré-julgar nada que me vem à mente nessa fase do processo de composição – nunca sei se alguma coisa que me parece idiota a princípio poderá fazer a canção toda funcionar assim que algum contexto lírico emergir. Então, independentemente de quantas páginas eu encha com ideias, tento ignorar o censor dentro de mim.[D]


D
NAIVE MELODY
HOME – IS WHERE I WANT TO BE
BUT I GO THE LONG WAY ROUND
AND I DON'T CARE WHAT YOU KNOW
I COME HOME – AND I TEACH IS TO SEE
I'M NOT GETTIN UP AT ALL
AT OUR LAST MEETING YOU TOLD ME
I CAN TEACH YOU WHAT YOU CAN WANT
AND I CAN TEACH YOU WHAT YOU CAN DO
DAYLIGHT IN ONE SPOT/PLACE
I CAN TEACH TONIGHT
YOU DON'T HAVE TO MIKE
AND I CAN TELL, YOU BEEN GOOD TO ME
HOME AND I COULD GET TO BE
BUT I DON'T CARE WHAT DO KNOW
I COME HOME – A I CAN TICK TO YOU
BUT I DON'T GET WANT AGAIN
I GOT IKE ANOTIN TO MAKE IT TO MI-INE
I GOT IKE ANOTIN TO MAKE IT TO DIE
I'LL GET MY DRIVE
THEY DON'T SEE YOU
YOU GET TO TRY
WE'LL GO TO THE PARK TO-NIGHT

Às vezes, sentar em uma escrivaninha, tentando forçar esse processo, não funciona. Nunca tive bloqueios criativos, por assim dizer, mas às vezes as coisas desaceleram um pouco. Nesses momentos, tento me perguntar se minha mente consciente não está pensando demais – e é justo nesses momentos em que mais quero e preciso tirar surpresas e ideias estranhas das profundezas da minha mente. Algumas técnicas ajudam nesse sentido. Por exemplo, pego um gravador portátil e saio para andar no West Side, gravando frases que se encaixam na métrica das músicas conforme elas me vêm à cabeça. Nas raras ocasiões em que dirijo um carro, posso fazer o mesmo (existe alguma lei contra compor enquanto se dirige?). Basicamente, qualquer coisa – dirigir, caminhar, nadar, cozinhar, pedalar – que ocupe uma parte da sua mente consciente e a distraia, funciona.

A ideia consiste em dar a esse material ctônico a liberdade que ele precisa para vir à tona. Distrair os "guardiões dos portais". Às vezes, apenas um verso, ou até uma ou duas frases, já podem ressoar e ser o bastante para "revelar" uma música inteira. A partir desse momento, o processo se torna mais um ato de preencher os espaços, como um quebra-cabeça convencional.

Esse processo de composição em especial também pode ser visto como

uma colaboração: uma colaboração consigo mesmo, com o seu próprio subconsciente e com o inconsciente coletivo, como Jung diria. Como nos sonhos, muitas vezes temos a impressão de que uma parte oculta de nós mesmos, um *Doppelgänger*, está tentando se comunicar, transmitir algum tipo de informação importante. Quando escrevemos, entramos em contato com diferentes aspectos de nós mesmos, diferentes personas, diferentes áreas do nosso cérebro e do nosso coração. Até que, então, assim que cada parte já se expressou, mentalmente trocamos de chave, deixamos de acessar essa nossa miríade de versões internas e assumimos uma postura mais distanciada e crítica do que fizemos. Afinal, não trabalhamos sempre editando e estruturando o fluxo dos nossos diversos "eus"? O produto final não é o resultado de duas ou mais facetas de nós mesmos trabalhando umas com as outras? Muitas vezes ouvimos esse processo ser chamado pelos artistas de "canalização", assim como muitas pessoas se descrevem como condutores para alguma força que se expressa por meio delas. Desconfio que essa entidade externa – um deus, um alienígena, uma fonte – faz parte de nós mesmos, e que essa forma de criação acontece quando aprendemos a ouvir e a colaborar com esse nosso próprio lado.

CAPÍTULO SETE

Negócios e finanças

Distribuição e opções de sobrevivência para artistas musicais

Depois de encerrar o trabalho no estúdio, assim que o disco já foi mixado e prensado, como uma música ou um álbum chegam do compositor ou do intérprete até o ouvinte?

Qual é a importância dessa etapa? O quanto é importante fazer com que um trabalho chegue ao público? Um artista criativo deveria sequer se preocupar com esse aspecto? Será que eu faria música se ninguém fosse ouvir? Se eu fosse um ermitão e vivesse no alto de uma montanha, feito um daqueles caras barbudos de desenho animado, dedicaria meu tempo a escrever uma canção? Vários artistas plásticos que adoro – como Henry Darger, Gordon Carver e James Castle – nunca exibiam suas obras. Eles trabalhavam sem parar, guardando suas criações, que só foram descobertas após eles terem morrido ou se mudado de onde moravam. Será que eu conseguiria agir assim? Por que eu faria isso? Em geral não queremos um pouco de aprovação, respeito ou algum tipo de resposta? Pensando melhor, talvez eu pudesse fazer isso – aliás, até já fiz, quando estava no colégio, brincando com meus *loops* e retalhos de fitas. Acho que aqueles experimentos só foram ouvidos por um amigo meu. No entanto, ter um único ouvinte já é bem diferente de não ter nenhum.

Ainda assim, o ato de fazer música já é sua própria recompensa. É algo muito prazeroso e pode funcionar como uma válvula de escape terapêutica; talvez seja por isso que muitas pessoas se dedicam tanto à música mesmo sem ganhar nenhum dinheiro ou reconhecimento público. Na Irlanda e em outros lugares, amadores tocam músicas famosas em pubs, e suas ambições param por aí. Mas eles recebem algum reconhecimento (ou desprezo) em suas cidades. Na América do Norte, as famílias costumavam se reunir em volta do piano na sala. Qualquer remuneração financeira que pudesse resultar desses "shows" era secundária. Para ser sincero, mesmo quando brincava com minhas fitas no colégio, eu no fundo imaginava que alguém, de alguma maneira, poderia vir a escutar minha música algum dia. Talvez não aqueles experimentos em si, mas eu os via como pequenos passos que depois me permitiram formular expressões mais maduras, que por fim chegariam a outras pessoas. Será que no meu inconsciente, eu tinha mesmo um plano de tão longo prazo assim? Continuei me dedicando muito à música, várias vezes sem nenhum objetivo concreto em mente. Mas, bem no fundo, acho que eu acreditava que vagar a esmo por essa trilha sinuosa certamente me traria, mais adiante, alguma recompensa (bem-merecida, na minha cabeça). Esse tipo de

coisa exige uma espécie de fé cega.

A satisfação proporcionada pelo reconhecimento público – por menor e mais efêmera que seja – é uma das forças propulsoras do ato criativo? Presumo que a maioria de nós que faz música (ou tenha outras intenções criativas) de fato almeja que algum dia outras pessoas escutem, vejam ou leiam nosso trabalho. Por mais que Darger e outros possam parecer exceções, talvez até eles tenham sonhado em compartilhar seu trabalho. Seu público pode ser formado pelos seus parentes ou transeuntes anônimos na rua; o fato de você não estar tocando em um clube ou casa de shows não impede que você seja um músico. Até artistas e músicos conceituais para quem o simples ato de pensar em fazer algo já era o bastante – Yoko Ono, John Cage e Sol LeWitt, que criaram todos obras compostas apenas por séries de instruções – quase sempre documentaram seus atos e os apresentaram aos seus colegas.

Muitos de nós que buscam aprovação de fato sonham em não apenas ter esse diálogo com nossos colegas e o público, mas também em receber alguma recompensa pelos nossos esforços criativos, o que é outro tipo de aprovação. Não estamos falando de fama e fortuna; ganhar a vida com seu próprio trabalho já basta. Então, vamos presumir que você queira se tornar um profissional e ser pago para tocar – ainda que acima de tudo, você queira que sua música chegue aos ouvidos dos outros. Como isso funciona? Produzir um ótimo material é só metade dessa batalha.

Quando eu era mais novo, todo o processo pelo qual a música chegava aos meus ouvidos parecia acontecer por pura magia. Eu ouvia um grupo ou cantor novo e aquilo parecia ter saído do nada com o único propósito de mudar minha vida. Para mim, era como se meus amigos e eu tivéssemos "descoberto" aquelas bandas. Eu não me dava conta do marketing envolvido – ou ao menos não do marketing musical. Eu via celebridades vendendo cigarros, detergentes e carros na tevê e no rádio, mas não sabia que músicas legais estavam sendo vendidas da mesma forma. Acho que, na minha cabeça, era como se houvesse uma República de Iniciados e pessoas com os mesmos gostos que de alguma forma ficavam sabendo das coisas bacanas que todos estavam fazendo.

Hoje, todos têm pelo menos alguma noção de que são vistos como consumidores. Às vezes, ainda acreditamos que "descobrimos" algo magicamente, mas, em geral, temos certa noção de que alguém teve um esforço para fazer com que déssemos atenção a uma determinada banda ou música. Quando notei pela primeira vez essas forças ocultas em movimento, fiquei um pouco decepcionado. Ao perceber que uma coisa da qual eu gostava tanto havia sido vendida para mim, senti como se parte do meu livre arbítrio tivesse sido usurpado. Comecei a questionar todo o conceito de liberdade e

interesse próprio em relação às coisas que eu gostava ou deixava de gostar – será que tudo aquilo havia sido manipulado de acordo com os desígnios de alguém? Se conseguirmos fazer esse exercício mental – separando do nosso apreço pela música essa noção pragmática –, ter conhecimento desse trabalho de marketing talvez não macule nosso entusiasmo, pelo menos idealmente.

Meus amigos e eu hoje temos uma melhor compreensão de que nossos gostos estão sempre mudando, que alguns músicos já não nos parecem mais tão relevantes, enquanto outros, em retrospecto, agora nos parecem visionários. Sabemos que aquilo com o que nos envolvemos segue um certo fluxo, que nada é imutável. Mas, por um tempo, a indústria da música chegou a parecer um universo paralelo utópico.

Como fãs e espectadores da música, vimos Elvis pilotar um Cadillac de ouro, Sting gravar em um castelo francês, a construção do prédio da Capitol Records em Los Angeles na forma de vários discos empilhados e ouvimos histórias de excessos – muitas drogas, aparelhos de tevê sendo jogados das sacadas de hotéis, ternos bordados caríssimos e Rolls Royces customizados. Ouvimos histórias sobre Bruce Springsteen trabalhando no estúdio por mais de um ano em *Born to Run*, ou de D'Angelo assombrando o Eletric Lady durante quatro anos para produzir *Voodoo*. O pragmatismo parecia ser secundário; o mundo da música girava em torno de outras coisas. Hoje em dia, essas histórias sobre grandes gastos e intermináveis sessões de gravação em estúdios caros quase não existem mais entre a maioria dos artistas, principalmente por questões financeiras. O mundo da música tinha um ar glamoroso e extravagante, e as tecnicidades do marketing e da distribuição pareciam ser detalhes secundários quando se pensava sobre toda a glória e o estilo de vida. Grande parte disso mudou.

Hoje, ostentar um estilo de vida luxuoso é privilégio de artistas de hip-hop. E poucos deles fazem turnês realmente grandes, então alguém deve estar comprando os seus discos, se é isso o que está pagando tantas garrafas de champanhe Cristal, clipes e correntes de ouro. Ou então suas gravadoras acreditam que adiantar o dinheiro para esse tipo de coisa é um bom investimento de longo prazo. Vários desses artistas foram espertos em diversificar seus negócios, apostando em perfumes, restaurantes, calçados e roupas; caso as vendas de suas músicas caiam, caso haja cada vez menos lucro com seus CDS, seu padrão de vida e sua renda poderiam, em tese, ser mantidos de outras formas, como tendo sua própria linha de perfume.

Ao longo dos anos, eu mesmo também passei a dedicar cada vez mais tempo a trabalhos que não se limitavam à música – teatro, livros (como este), filmes e DVDS. Nada disso dá nem de longe tanto dinheiro quanto uma marca de perfume, ou pelo menos é o que imagino – perdi o trem nessa área. Em

qualquer empreitada extra-musical, minha principal regra financeira é tentar não perder dinheiro; quando um projeto cobre seus custos e despesas, isso já é aceitável. Um projeto não deveria financiar outro, mas é difícil se ater a essa norma. Para mim, a diversificação é uma busca por formas de crescimento criativo. A diversidade não é uma decisão financeira; é uma forma de me manter interessado, alerta. Mas por mais que eu não queira guiar minhas decisões criativas com base no lucro e no marketing – um critério motivacional que em geral sempre tende ao desastre –, também não posso me fechar e ignorar assuntos de dinheiro e negócios.

Há um adágio que muitas vezes se aplica ao tipo de artistas que vêm e vão: o músico que não cuida do próprio dinheiro em pouco tempo não terá mais dinheiro nenhum para cuidar. Décadas atrás, decidi levar esse aviso a sério e antes de assinar contrato com uma gravadora, li livros como *This Business of Music*. Essa minha breve pesquisa não me rendeu lá muito coisa, e os advogados contratados para proteger nossa jovem banda não nos garantiram um acordo muito justo. Ainda assim, por mais que nossos primeiros contratos não tenham sido tão bons, a verdade é que, dadas as circunstâncias, eles fizeram o que foi possível. Pelo menos não foi nada realmente desastroso. Nos anos seguintes, fizemos um esforço para aprender um pouco a cada passo e fazer certas correções de curso. Arrependo-me profundamente de certas decisões nesses negócios; apesar de nunca ter sido coagido a nada, muitas vezes me disseram que uma determinada situação era o melhor que eu poderia esperar na época. Esse argumento foi usado para justificar vários acordos leoninos, mas até que saí bem deles. Consegui melhorar pouco a pouco minha posição legal e contratual ao longo dos anos, para não repetir erros e me proteger. Trabalhei com empresas grandes e pequenas, e cheguei até a ter minha própria gravadora.

Esse selo, Luaka Bop, ainda existe, mas não estou mais envolvido em sua administração. Nosso primeiro lançamento foi em 1990. Acho que cheguei a ter algum lucro com ele em dado ano no início das operações, mas no restante do tempo, embora tenha sido muito divertido e me orgulhe do material lançado, o selo foi também um ralo sugando meu tempo e meus recursos.

Também tentei trabalhar sem o apoio de nenhuma gravadora. A colaboração com Brian Eno em *Everything That Happens* foi um lançamento independente, ainda que várias empresas tenham se envolvido na distribuição dos CDS físicos. O disco duplo colaborativo com Fatboy Slim *Here Lies Love* saiu pela Nonesuch, uma subsidiária da Warner Music Group. Já lancei material por selos alternativos como o Thrill Jockey, e produzi CDS com remixes de trilhas dance e os vendi em bancas nos shows das minhas turnês. Acho que, aqui e ali, já experimentei todos os tipos de distribuição possíveis.

Hoje em dia, saio em turnê de tempos em tempos, e não vejo mais isso como um simples apoio à venda de CDS. As turnês antes eram encaradas em geral como uma espécie de marketing – uma forma de fazer o público comprar mais discos, gerando publicidade e angariando fãs. Elas de fato servem para isso, mas também podem ser uma fonte de renda e um trabalho criativo por si só. Sempre ouvimos a mentira de que perder dinheiro em turnê não é um problema porque é possível recuperar o prejuízo nas vendas de discos, mas isso não se aplica mais a todos. Tocar ao vivo é um prazer psicológico e físico para os músicos, então o dinheiro não é o único atrativo. O lado negativo é que isso faz com que seja relativamente fácil tentar um músico a se apresentar por alguns trocados. Trabalhar com música é fantástico, mas isso também não significa que seja aceitável viver na pobreza fazendo isso.

Já ganhei dinheiro e já fui roubado (bom, já assinei contratos péssimos). Já tive liberdade criativa e já fui pressionado para criar hits. Já lidei com a prepotência de músicos malucos e já vi discos geniais de artistas incríveis serem completamente ignorados. Eu amo música. E sempre vou amar. A música salvou minha vida, e sei que não sou o único que pode dizer isso. Se você pensa que o sucesso no mundo da música é determinado pela vendagem de discos, ou pelo tamanho da sua casa ou da sua conta bancária, então eu não sou seu melhor exemplo. O que me interessa mais é pensar em como as pessoas podem ganhar a vida trabalhando com música. Isso é possível? E se sim, como?

No entanto, o que chamamos hoje de indústria da música não tem mais nada a ver com o que pesquisei antes de assinar aquele primeiro contrato. Na verdade, o foco da indústria musical hoje em dia já mal está centrado em produzir música. Em algum ponto, o objetivo central desse negócio se tornou a venda de objetos – LPS, cassetes, CDS em caixinhas de plástico –, e esse tipo de coisa logo chegará ao seu fim. A Tower Records deixou de existir em 2006, e as Virgin Megastores fecharam as portas em 2009. A Borders declarou falência em fevereiro de 2011, e a HMV, no Reino Unido, fechou um número enorme de filiais em 2012. Essas lojas não vão voltar; não estamos falando só de “maus tempos” para os negócios. Alguns estabelecimentos alternativos que sobreviveram têm funcionários especializados, e eles adoram a música e os músicos que são vendidos em suas prateleiras. Não faz muito tempo, parei numa loja de discos em Nashville na qual as indicações dos funcionários eram todas ótimas, e ouvi uma banda tocar à tarde lá. Serviram cerveja. Comprei alguns discos. Mas até mesmo essas lojas precisam vender uma quantidade imensa de produtos para pagar o aluguel, então sabe-se lá quanto tempo lugares fantásticos assim irão durar.

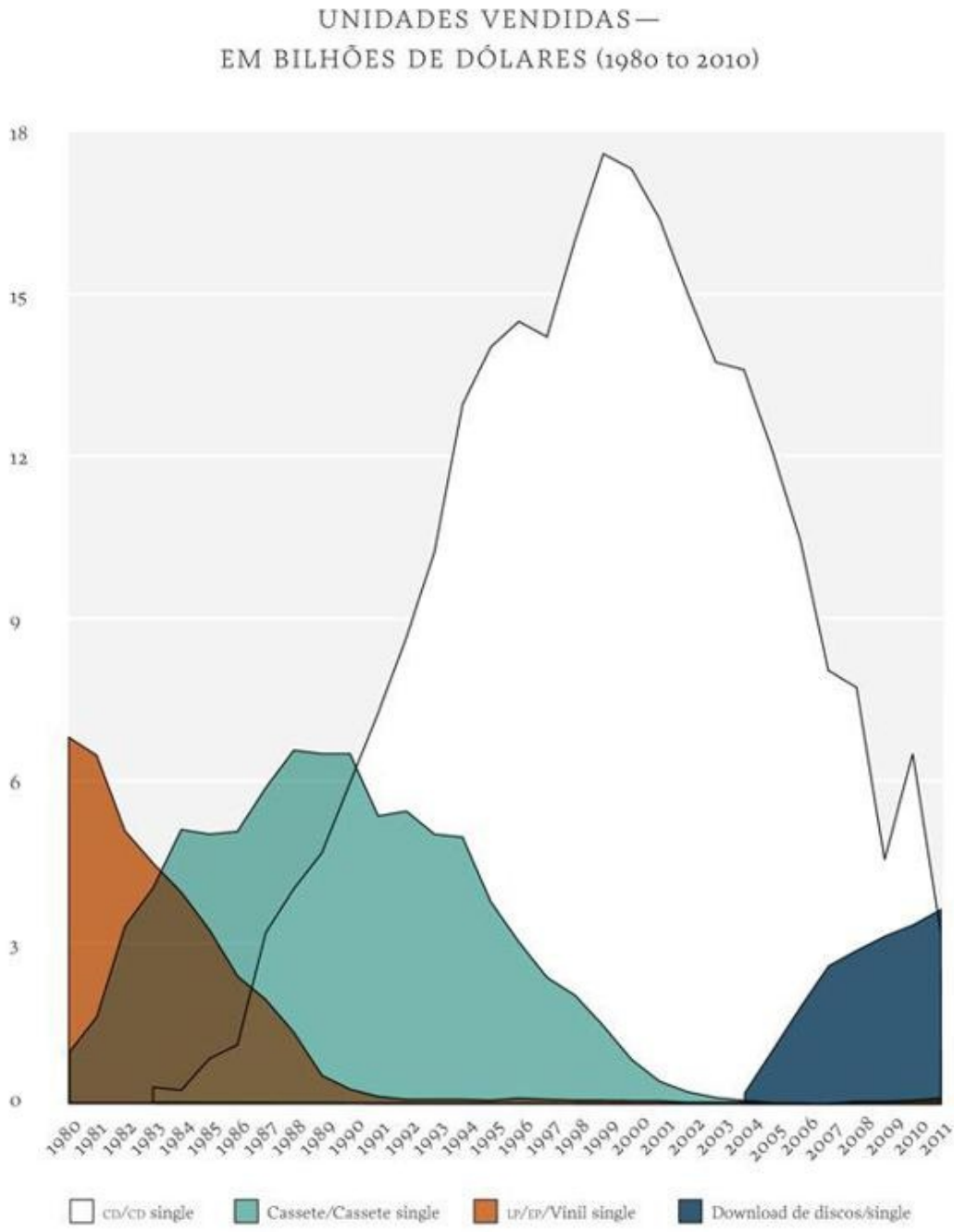
Esse cenário em transformação não é necessariamente algo negativo para a música, e não é necessariamente negativo para os músicos também. Nunca houve tantas oportunidades para um músico chegar até seu público, e no fundo é isso o que sempre quisemos. A música, ao menos para os fins deste livro, é o principal, e como já vimos aqui, os aparelhos que a transmitem vêm e vão. Da miríade de formas usadas hoje para divulgar seu trabalho, quase nenhuma existia quando me peguei por acaso trilhando uma carreira musical. Embora o panorama atual seja cheio de novas possibilidades, a indústria em si tem muito menos dinheiro, então é preciso aprender a navegar por águas turbulentas.

Lenny Waronker dirigiu a Warner Brothers Records, junto com Mo Ostin. Conversei com ele há pouco tempo por telefone sobre sua filosofia na época em que assinei um contrato com seu selo.

> A indústria da música não era tão rentável. O ramo era dirigido por empreendedores, e os discos muitas vezes eram lançados com base em seus gostos pessoais. Ahmet Ertegün foi um deles, e Norman Granz, que se especializou em jazz, foi outro. Eles se orgulhavam de lançar discos que refletiam seus próprios gostos. Nós, na Warner, tínhamos uma filosofia. Lá pelo final dos anos 1960 e no início dos 1970, percebemos que os bons compositores aprendiam no meio do caminho – dava para sentir seu crescimento. Eles podiam não acertar de primeira, mas podiam dar certo no disco seguinte. Então tentamos fechar contratos com aqueles que nós víamos como os melhores artistas. Artistas que tivessem uma estética própria. Com o tempo, percebemos que o mais importante era o nosso elenco, não nossos discos. E às vezes, o que funcionava, o que dava certo, também rendia um bom disco. Era uma aposta, e às vezes, você pode apostar na qualidade. Aquela foi uma época de vale-tudo em termos artísticos. Fechamos contratos com artistas de quase nenhum sucesso que faziam discos ótimos, e acabamos percebendo que esses artistas atraíam para o nosso selo outros artistas (dentre os quais alguns faziam sucesso). Randy Newman, Ry Cooder, Van Dyke Parks e Van Morrison estavam com a gente, então outros artistas queriam estar também por causa deles.

Lembro de ouvir Seymour Stein falando que conseguiu fechar contrato com a Madonna porque os Talking Heads estavam com a Sire Records na época. Esse tempo acabou para as grandes gravadoras, mas empresas menores ainda seguem essa filosofia, embora a logística e as finanças possam ser diferentes.

Analise este gráfico.



Uau. É de dar medo. Viu só quanto dinheiro os CDS chegaram a render em seu ápice? Não é à toa que algumas más decisões foram feitas. Alguns dizem que esse gráfico mostra uma tendência sinistra. O fato de o Radiohead ter deixado a EMI há pouco tempo e lançado seu disco *In Rainbows* na internet em 2007, e o da Madonna ter abandonado a Warner Bros para fechar com a Live Nation, uma promotora de shows, são encarados como sinais do fim da indústria da música como a conhecemos. Na verdade, esses são apenas dois exemplos de como os músicos estão cada vez mais conseguindo trabalhar fora desse relacionamento tradicional com as gravadoras. Não existe uma única forma de atuação hoje em dia. Na verdade, pelas minhas contas, existem seis modelos viáveis de negócios que irei revisar neste capítulo. Devem existir

outros, e é possível combinar seus elementos, mas esses exemplos passam uma boa ideia da gama de opções. Ter diversas saídas empresariais é ótimo para os artistas, que agora têm ainda mais formas de ganhar a vida com sua música. E é ótimo para o público também, que assim tem acesso a uma variedade maior – e mais interessante – de material para ouvir.

MÚSICA É O QUÊ?

Antes de tudo, vamos a certas definições. Do que estamos falando aqui? O que exatamente está sendo comprado e vendido? No passado, a música era algo que você ouvia e vivenciava – era um evento tão social quanto aural. Como já discuti neste livro, antes do surgimento da tecnologia de gravação, era impossível dissociar a música de seu contexto social. A música era totalmente ligada às suas funções sociais específicas. Era algo comunal, e muitas vezes utilitário. Não era algo que você pudesse levar para casa, copiar, vender como uma commodity (a não ser em partituras, mas isso não é música) ou ouvir de novo quando quisesse. A música era uma experiência singular, algo ligado a um determinado lugar e espaço. Ela era parte de um contínuo, da própria cronologia da sua vida, não um conjunto de "coisas" que existiam externamente. Era possível pagar para ouvir música indo a uma apresentação ou contratando músicos, mas logo em seguida, aquilo se tornava apenas uma memória. Ou, como muitas pessoas, você mesmo podia produzir sua própria música, com sua família ou seus amigos.

A tecnologia mudou tudo isso no século XX. A música (ou seu registro) passou a ser vista como um produto – uma coisa que podia ser comprada, vendida, trocada e repetida quantas vezes fosse desejado em qualquer contexto. Ninguém precisava mais ir a apresentações para ouvir algo, nem tocar sua própria música. Outras pessoas cuidavam disso. Isso era, é claro, muito conveniente. A maioria de nós cresceu em uma época na qual a existência da música gravada já era algo comum. Ainda ouvíamos músicas em outros contextos, mas ao menos metade de tudo o que chegava aos nossos ouvidos havia sido pré-gravado ou vinha do rádio – o que em grande parte era material gravado também.

Com a ascensão das gravadoras, cantores e compositores começaram a ganhar uma renda extra com as vendas das suas músicas gravadas, além do que já ganhavam com seus shows. Isso deve ter parecido ótimo na época. Embora várias gravadoras pequenas tenham surgido no início, a indústria logo foi dominada por um punhado de empresas grandes que fechavam contratos com os artistas (elas ao menos tinham a dignidade de se referir a todos nós como artistas), bancavam a produção de suas gravações e então (às vezes) as promoviam loucamente. As gravadoras então despachavam os discos para

qualquer lugar que vendesse singles ou LPs, e também faziam com que esse material tocasse no rádio. Em troca, por esse investimento adiantado e às vezes de risco, a maioria das gravadoras tradicionais ficava com uma porcentagem leonina do lucro, repassando uma parte relativamente pequena das vendas para os artistas. O compositor (caso não fosse o próprio artista) também ganhava alguma coisa, como acontecia com as vendas de partituras em décadas anteriores.

Essas mudanças transformaram a função e o uso da música, que de um ato participativo passou a ser um artigo de consumo. Mas nossos instintos continuam intactos: passo muito tempo consumindo música, com fones nos ouvidos, escutando música gravada, mas ainda gosto de sair e ficar no meio de uma multidão na plateia de um show. Também canto sozinho, e sim, gosto de me apresentar e tocar instrumentos (ainda que nem sempre tão bem).

Sempre iremos querer que a música faça parte do nosso tecido social. Tendemos a ir a shows e bares mesmo quando o som é ruim; passamos músicas de mão em mão (ou pela internet) como uma forma de moeda social; construímos templos onde apenas "nosso pessoal" pode ouvir a "nossa música" (casas de ópera, clubes punks, salas de concertos); e queremos saber tudo sobre nossos bardos favoritos – sobre sua vida amorosa, suas roupas, suas ideias políticas. Há algo na música que nos incita a criar uma conexão com algum contexto maior, com algo que vá além do pedaço de plástico no qual ela veio – parece haver algo em nossa composição genética que nos faz sermos tão influenciados por essa forma de arte. A música ressoa em tantas partes do nosso cérebro que não conseguimos pensar nela como algo isolado. Há sempre um contexto ligado à nossa companhia, a nossa idade na época ou ao que estava acontecendo em um determinado dia. Tentar reduzir e empacotar uma entidade tão mutável e abrangente é uma tarefa impossível. Mas ainda assim, muitos tentam.

O QUE AS GRAVADORAS FAZEM?

Ou, mais precisamente, o que elas tradicionalmente fazem? Como já delineei antes, a gravadora não apenas tem o capital para financiar parte das gravações e da divulgação, como também conta com certas habilidades, experiência, contatos úteis e acesso à tecnologia de ponta – mais do que teria um banco, por exemplo. Um banco nunca concederia um empréstimo a um garoto com uma guitarra; para um banco, um jovem assim nunca teria qualquer garantia a oferecer.

Na época, tinha-se a ideia de que o pessoal do departamento artístico da gravadora tinha ouvidos apurados e, como disse Lenny Waronker, conseguia antever quando aqueles jovens e suas músicas podiam, quem sabe, ficar muito

famosos e render uma montanha de dinheiro para a empresa. Em certo momento dos anos 1980, esses caras, com seus ouvidos especializados, começaram a desaparecer. A maioria dos grandes selos começou a se fundir entre si, ou até mesmo com empresas não ligadas à música. A Warner Brothers, empresa com a qual eu tinha contrato, foi comprada pela Time, Inc. (Talvez seja por isso que nossos discos passaram a ter críticas tão boas na *Time* depois disso!) Em seguida, para bagunçar ainda mais as coisas, o grupo se fundiu com a AOL. Os novos acionistas e executivos logo passaram a exigir relatórios trimestrais, o que forçou os selos a produzirem hits expressivos em maior quantidade. Os "ouvidos" que encontravam e cultivavam talentos ganhavam bem, então para pagar as dívidas acumuladas pelas empresas recém-integradas, esses caras foram dispensados. Em seguida, até os caras que atuavam como administradores e "donos" desses selos receberam um bom dinheiro para se desligarem. Outros sujeitos que não tinham experiência no trabalho com músicos acharam que conseguiriam fazer o mesmo ou até melhor sendo mais incisivos e pragmáticos. No entanto, de modo geral, eles não se saíram muito bem. Os selos menores que sobreviveram continuaram operando com base em seu amor pela música e em seus instintos, e justamente por estarem mais atentos, às vezes acertavam uma bolada. Eles sabiam perceber quando viam algo grande, mas não tinham os mesmos recursos financeiros e o poder de marketing das grandes empresas. Para eles, transformar corações, ouvidos e amor em dinheiro era algo mais ocasional.

Tradicionalmente, é isto o que as gravadoras fazem:

• Financiam sessões de gravação

• Manufaturam produtos

• Distribuem produtos

• Comercializam produtos

• Adiantam dinheiro para despesas (turnês, clipes, eventos promocionais, cortes de cabelo e maquiagem)

• Aconselham e guiam os artistas em suas carreiras e gravações (os agentes deveriam fazer isso, mas as gravadoras também ajudam)

• Cuidam da contabilidade de todos os itens acima e por fim repassam uma parte do lucro restante para o artista

Esse foi o sistema que evoluiu no século XX para a comercialização dos produtos, que em outras palavras são o recipientes – vinis, fitas ou CDS – nos quais a música é armazenada. Você consegue imaginar uma indústria na qual a maioria dos investimentos acaba sendo um mau negócio? Assim era o mundo da música antes do colapso – os poucos artistas de grande sucesso

sustentavam os vários outros que não eram exatamente fracassos. Então, na verdade, as vendas de Robert Palmer estavam financiando os Pogues, e os lucros da Madonna financiaram os discos idiossincráticos de Randy Newman. Por mais bizarro que fosse, esse sistema de financiamento artístico corporativo aguentou firme até suas bases começarem a ruir. Desde o ano 2000, vários fatores conspiraram para reduzir o valor dos serviços oferecidos pelas gravadoras aos artistas. Os contratos oferecidos não são mais baseados nos mesmos serviços tradicionais que os selos antes faziam. Listo a seguir algumas das coisas que mudaram.

1ª MUDANÇA: OS CUSTOS DE GRAVAÇÃO COMEÇARAM A SE APROXIMAR DE ZERO

Anos atrás, a maioria dos artistas simplesmente não tinha US$ 15 mil (no mínimo) para pagar sessões no estúdio, honorários dos engenheiros de som e os custos de mixagem e masterização – o investimento básico necessário para se produzir um disco. Mas agora, um álbum pode ser feito no mesmo laptop que você usaria para checar seu e-mail.

Ainda uso estúdios grandes com alguma frequência, mas percebi que isso já não é mais absolutamente necessário. O laptop e os equipamentos usados para gravar meus vocais de “Lazy” (minha colaboração com X-Press 2) custaram apenas alguns poucos milhares de dólares, e por mais que eu já tenha aposentado esse laptop, ele também foi usado em outras gravações (assim como para ver e-mails e fazer várias outras coisas). Até hoje ainda uso microfones, alto-falantes e outros equipamentos comprados para esse projeto. Então esse “custo” inicial acabou sendo amortizado rapidamente em poucos anos.

Mas e se você quiser gravar com uma banda grande em vez de cantar sozinho para o seu laptop? Uma empresa chamada ArtistShare, administrada por Brian Camelio, oferece uma nova estratégia para financiar gravações que exigem um capital de investimento. Fiquei sabendo disso quando um disco da compositora de jazz Maria Schneider lançado pela ArtistShare ganhou um Grammy. (Isso derrubou o argumento de que discos parcialmente autofinanciados devem ser vistos como projetos de pura vaidade.) Schneider atua com orquestras de porte modesto, um pouco como Gil Evans fez algumas décadas atrás. Os custos dos ensaios e das gravações com conjuntos musicais assim são consideráveis – indo muito além do que em geral estaria disponível a jazzistas, que na maioria das vezes recebem apenas pequenos adiantamentos de suas gravadoras e ajustam seus orçamentos de acordo com isso. Camelio tentou resolver esse problema realizando gravações financiadas pelos seus fãs. Os fãs de Schneider deram dinheiro à ArtistShare antes de o disco ser

feito – um gesto de confiança que talvez não funcionaria para todos. Os fãs que contribuem apenas com uma pequena quantia recebem um cd quando o disco fica pronto, e os que fazem contribuições maiores podem ganhar agradecimentos no CD, ingressos para shows, acesso aos camarins e todo o resto. As campanhas do site Kickstarter funcionam de forma similar. Nenhum dos dois trabalha com investimentos convencionais, já que os fãs não recebem uma porcentagem das vendas, mas essas contribuições são investimentos para manter os artistas trabalhando e gravando. Poderíamos até dizer que esses modelos facilitam um investimento na continuação da nossa própria cultura. Então, de uma maneira ou de outra, os músicos têm como encontrar formas para gravar suas músicas sem contrair grandes dívidas – se tomarem o devido cuidado.

2ª MUDANÇA: OS CUSTOS DE MANUFATURA E DISTRIBUIÇÃO ESTÃO SE APROXIMANDO DE ZERO

Tempos atrás, existia um ponto de equilíbrio abaixo do qual era impraticável distribuir um disco. Com os LPS e CDS, havia certos custos básicos de manufatura, prensagem, frete, armazenamento e assim por diante. Era essencial que as vendas fossem altas, porque assim esses custos seriam amortizados. Os custos por unidade se baseavam no número de discos que seriam prensados e potencialmente vendidos. Se poucos LPS e CDS fossem vendidos, o dinheiro gasto não apenas nas gravações, mas também na prensagem dos vinis (ou dos CDS) e na produção das capas e do envio para os depósitos e para as lojas não teria como ser coberto, e a gravadora inevitavelmente acabava perdendo dinheiro. Isso fazia com que a música marginal tendesse a continuar à margem do mercado por questões econômicas e tecnológicas, em vez de pela qualidade da música em si. Esse modelo também fazia com que artistas de baixas vendagens recebessem uma porcentagem menor por cada disco vendido do que aqueles que vendiam milhões, para os quais a porcentagem do custo de gravação coberta a cada disco vendido chega perto de zero. Os discos mais vendidos não apenas geravam mais lucro por cópia vendida, como também faziam com que uma porcentagem maior desses lucros por unidade vendida fosse para as gravadoras e para os artistas. Dessa forma, discos populares podiam ser vendidos com desconto, o que realmente derrubava os peixes menores, rendendo ainda mais dinheiro do que os álbuns lançados por artistas pequenos. O mercado musical era parecido com o Walmart nesse sentido.

Isso mudou: a distribuição digital está muito perto de ser gratuita. Em mídia digital, distribuir um milhão de cópias não é mais caro do que apenas cem. Bom, seria necessário contar com servidores mais potentes para viabilizar o download de números maiores de arquivos musicais ao mesmo

tempo e processar mais cartões de crédito, mas não seria mais preciso gastar com galpões de estoque, caminhões, produtos defeituosos devolvidos e instalações de prensagem que consomem recursos naturais. As grandes "lojas" que disponibilizam downloads digitais são poucas (iTunes, Amazon e eMusic nos Estados Unidos) e ainda embolsam uma porcentagem das vendas digitais – cerca de 30% –, o que para muitos, inclusive eu, não é razoável. Então, para falar a verdade, a distribuição digital não é realmente gratuita. Essa porcentagem em geral ainda é menor do que aquela que as lojas de discos tradicionais pegariam como parte do preço de capa, mas algumas vezes – surpresa! – o resultado é praticamente o mesmo para o artista no final.

Portanto, embora os custos de distribuição tenham caído drasticamente, ainda existem guardiões corporativos cobrando altas taxas para a entrada no mercado. A queda dos custos para o distribuidor não é repassada de forma justa na maioria dos casos, ainda que, como iremos ver, existam formas para contornar isso.

3ª MUDANÇA: OS ARTISTAS NÃO RECEBEM MAIS GRANDES ADIANTAMENTOS

Graças à alta porcentagem embolsada a cada cópia vendida, as gravadoras muitas vezes cobriam seus investimentos muito antes de os artistas verem seus próprios lucros começarem a pingar. Várias bandas viviam dos adiantamentos recebidos com base na estimativa de vendas dos seus futuros discos, e essas quantias muitas vezes eram calculadas pelo pessoal do departamento artístico após ouvir algumas demos brutas ou ver um show onde algum material novo era apresentado. A maioria dos artistas, no entanto, nunca via um centavo das vendas dos seus discos, já que suas porcentagens por cada disco ainda estavam sendo usadas para cobrir os custos de gravação e divulgação, além dos adiantamentos concedidos a eles pelas gravadoras. Os artistas então eram forçados a compor mais músicas para conseguir um adiantamento para outro disco – eles viviam de disco em disco, de adiantamento em adiantamento. As bandas viviam basicamente endividadas – por vontade própria, perseguindo um quimérico sonho de fama. Compor e tocar música são atividades muito prazerosas, então esse trabalho trazia uma recompensa pela qual as gravadoras não precisavam pagar. Os artistas deveriam estar se divertindo compondo e tocando suas músicas, construindo seus nomes, mas no fundo, estavam sempre afundando cada vez mais e mais em dívidas. A maioria deles acumulava dívidas tão grandes das quais seria muito difícil sair a menos que eles conseguissem manter suas vendas num nível muito alto e consistente. A lista de artistas de grande sucesso que em algum ponto de suas carreiras acabaram falindo é impressionante – TLC, os Ramones, Terence Trent D'arby, Seal, Ron Wood, Meat-loaf, MC Hammer,

Michael Jackson, Sly Stone e Toni Braxton, só para citar poucos nomes. Alguns simplesmente não administraram bem suas finanças e gastaram seu dinheiro com drogas ou limusines, mas outros não fizeram nada de “errado”. Eles apenas faziam parte de um mercado que não foi feito para sustentá-los em longo prazo.

Em 2011, o *The New York Times* publicou uma matéria sobre a situação econômica enfrentada pelo músico Teddy Thompson:

> O sr. Thompson, que vem se dedicando ao seu trabalho há mais de uma década (e completará 35 anos em 19 de fevereiro), saboreou apenas um leve gosto do sucesso nos Estados Unidos – seus discos venderam em média 21 mil unidades – e está bem ciente de sua minguante vida útil em uma indústria marcada pela alta rotatividade de talentos. Caso seu quinto álbum, *Bella*, que será lançado terça-feira na Verve/Forecast, não emplaque, quantas outras chances ele ainda terá?
>
> “Quando comecei, minha ideia era me focar por aqui, onde eu poderia fazer vários shows e ganhar a vida, o que significa receber o bastante para pagar pela minha própria banda, viajar em turnê e ainda ficar com algum dinheiro, mas ainda não estou nem perto disso”, diz ele. “Como eu não tinha uma banda nem um público consolidado quando comecei, fiz tudo ao contrário. Acabei produzindo cinco discos razoavelmente caros, mas sem ter uma base de fãs proporcional.”[1]

Em outro artigo do *Times*, sobre a cantora e compositora Nicole Atkins, Ben Sisario escreveu:

> Nicole fechou contrato com a Columbia Records e recebeu um tratamento completo de estrela em formação, com uma página dupla na *Rolling Stone* e até um comercial da American Express para divulgar seu álbum de estreia, *Neptune City*. Os críticos começaram a se apaixonar por suas músicas de tom sombrio, quase surrealista e pela sua marcante voz, forte e dramática. No entanto, pouco antes da data prevista, o lançamento foi adiado – para que o material fosse remixado pelo copresidente da gravadora, Rick Rubin –, e quando finalmente saiu, meses depois, grande parte do seu impulso inicial de promoção havia evaporado. *Neptune City* vendeu decepcionantes 32 mil cópias, segundo a Nielsen SoundScan, e em 2009, Nicole Atkins e seu selo acabaram “se divorciando”, como ela mesma disse.*[2]

É importante ter em mente que os números de vendas aqui descritos como decepcionantes poderiam ter sido perfeitamente aceitáveis caso os artistas conseguissem receber uma porcentagem maior desse lucro. Conheço esses dois artistas. Seus discos são bons e eles continuam batalhando, fazendo shows em suas cidades e em outros lugares, e acredito que essas mudanças no cenário da distribuição musical irão ajudá-los a encontrar uma forma de ganhar a vida com a música.

As coisas mudaram na última década. As grandes gravadoras perderam espaço, e agora já raramente oferecem adiantamentos generosos aos seus artistas. Já recebi fartos adiantamentos da Nonesuch, e por mais que eu pudesse ter tentado baratear as gravações do último disco que fiz com eles para embolsar o troco, quase todo o dinheiro que recebi foi gasto em custos de produção. Essa foi a minha escolha. Acabei me saindo bem, mas não recomendaria isso a todos.

Conforme os adiantamentos e as verbas de marketing que as gravadoras

dedicam aos seus projetos continuam a encolher, os artistas naturalmente começaram a buscar outras maneiras para financiar suas gravações, pagar o aluguel e divulgar suas músicas.

4ª MUDANÇA: FAZER SHOWS AGORA É VISTO COMO UMA FONTE DE RENDA

Tradicionalmente, os shows feitos pelos artistas eram vistos pelas gravadoras com uma forma de divulgar seus novos lançamentos – como um meio para um fim, e não um fim em si mesmo. As bandas então pediam e muitas vezes recebiam adiantamentos das gravadoras (chamados de apoio de turnê) especificamente para cobrir seus prejuízos na estrada: os custos com a contratação de músicos, quartos de hotel, vans alugadas, gasolina e refeições em outras cidades. As bandas se comprometiam a devolver esse adiantamento à gravadora graças a um aumento subsequente das vendas dos seus discos. Às vezes, as vendagens de fato aumentavam como resultado dessa turnê, e depois de um bom tempo, esses empréstimos conseguiam ser quitados, mas muitas vezes, não era esse o caso.

Isso, para ser franco, estava completamente errado. É um processo invertido. Primeiro, tocar ao vivo é uma habilidade específica, diferente de compor músicas, cantar ou gravar. E para aqueles que fazem isso bem, tocar pode ser uma boa forma de ganhar a vida. Há bandas por aí que não vendem muitos discos, mas fazem excelentes apresentações ao vivo, capazes de lotar lugares de tamanho considerável. Elas não precisam da ajuda de nenhuma gravadora.

Nem todos concordam comigo. Conversei com Mac McCaughan, que é codiretor do selo independente Merge. Ele ainda acha importante que as bandas façam turnês para “sustentar” seus discos:

> A estratégia mais tradicional ainda é a melhor, que é fazer turnês. Isso promove um disco muito mais que qualquer outra coisa. É o que realmente funciona. A maior parte do material lançado pela Merge toca em rádios universitárias, rádios não comerciais, na kcrw, em lugares assim. E isso é ótimo, mas quando você entra numa loja de discos uns dois dias depois, talvez já tenha se esquecido do que ouviu. Mas se você vê uma banda ao vivo, a história é diferente. Um show é uma experiência memorável e muito mais imediata. Isso, mais que tudo, vai ficar gravado na sua mente. E é possível ganhar dinheiro de verdade fazendo turnês se você restringir seus custos.

Então, levando em conta todas essas mudanças, qual é o propósito das gravadoras? Elas ainda têm um lugar neste novo mundo? Podemos redefinir suas funções? Algumas sobreviverão. A Nonesuch, que distribuiu vários dos meus discos, teve sucesso dentro da Warner Music Group operando com uma equipe relativamente pequena de doze pessoas e mantendo seu foco na busca por talentos. “Artistas como Wilco, Philip Glass, k.d. lang e outros já venderam mais discos aqui do que conseguiriam em outras assim chamadas

grandes gravadoras, mesmo durante uma época de declínio", comentou comigo Bob Hurwitz, presidente da Nonesuch. Há pouco tempo, esse selo teve casos inesperados de sucesso, como o Buena Vista Social Club e The Black Keys. Casos assim, diz Hurwitz, representam por volta de 5% do total. Ele disse que as coisas acabam saindo um pouco melhor do que o esperado em 10% dos casos, exatamente conforme esperado em 60% das vezes, e não tão bem assim em 25% dos casos. Sem saber os custos exatos para a produção e comercialização de cada disco, é difícil imaginar o tamanho do rombo financeiro causado pelos discos que não se saíram "tão bem assim" à empresa. Da mesma forma, um disco de sucesso só pode ser considerado um sucesso financeiro se não custou os olhos da cara para ser produzido e divulgado. Hurwitz afirma que a Nonesuch, apesar de todo seu prestígio, não é um selo mantido por pura vaidade pela Warner Brothers.

MODELOS DE DISTRIBUIÇÃO

> As pessoas precisam dos selos? Algumas bandas não, mas algumas, sim, justamente porque não querem se preocupar com o que fazemos. Elas não querem fazer o que fazemos. Elas só querem compor, fazer seus shows, produzir seus discos e criar suas músicas. Elas não querem ter que se preocupar em contratar uma distribuidora e ligar para as lojas de discos para ver se os estoques estão em ordem quando estão lançando um disco.
>
> —Mac McCaughan

Algumas das maiores gravadoras já desapareceram, e esses papéis mencionados por Mac vêm sendo cortados e oferecidos por profissionais independentes mais baratos. Brian Eno (que agora é produtor do Coldplay e está colaborando na composição de canções com o U2) me contou há pouco tempo que estava muito empolgado com a ithinkmusic – uma rede on-line de bandas, fãs e lojas independentes – e pessimista quanto ao futuro das gravadoras tradicionais. "Em termos de estrutura, elas são grandes demais", disse ele. "E elas estão muito na defensiva agora. A única coisa que elas ainda têm a oferecer são seus fartos adiantamentos, o que ainda é atraente para várias bandas novas que estão começando. Mas isso é tudo o que eles representam hoje: capital."

Então, onde os artistas se encaixam nesse cenário em transformação?

Onde antes havia um único modelo, agora vejo seis, indo desde os artistas que se entregam totalmente nas mãos da gravadora, até aqueles que fazem quase tudo sozinhos. Talvez existam ainda mais opções dentro desse espectro, mas os exemplos a seguir já serão o bastante por enquanto. Como seria esperado, quanto maior o envolvimento do artista, maior é a chance de que ele ou ela fique com uma fatia mais farta do bolo arrecadado por cada unidade vendida. O modelo "Faça Você Mesmo" com certeza não serve para todos, mas o importante é perceber que existem opções.

1. ACORDO 360°

Em uma ponta do espectro, temos o acordo 360°, ou de participação, no qual todos os aspectos da carreira de um artista são gerenciados por produtores, promotores, profissionais de marketing, advogados, contadores e agentes. Ufa! A ideia por trás desse modelo é que com ele o artista pode conseguir uma maior penetração no mercado e vendagens muito maiores por contar com o apoio de um poderoso mecanismo por todos os ângulos – e que têm direito a parte do lucro sobre tudo o que você faz. Em alguns casos, isso faz com que essa empresa fique com uma enorme parte do dinheiro ganho com cada camiseta, frasco de perfume, ingresso de show e, claro, disco vendido. Nesse modelo, o artista se torna uma marca, que pertence a uma corporação e é administrada por ela, o que em teoria incentiva a empresa a desenvolver um plano de longo prazo pelo seu próprio interesse. A empresa supostamente teria grandes motivos para cuidar da carreira do seu artista, já que todos os seus lucros a beneficiariam também.

Pussycat Dolls, Korn e Robbie Williams fizeram acordos assim, oferecendo parte dos seus lucros em tudo aquilo em que se envolvem. Jay-Z também já fechou um acordo 360°, e seria de se imaginar que um sujeito astuto e esperto como ele não entraria numa furada. No entanto, isso varia muito. O U2 fechou um acordo com a Live Nation em 2008 no qual cedia uma porcentagem dos seus lucros com merchandise junto com a renda dos shows, mas as vendas do CD (físico e digital) não estavam inclusas.[3] O artista em geral recebe muito dinheiro adiantado nesse tipo de acordo. Muito mesmo. No entanto, há uma contrapartida. Duvido que as decisões criativas mais relevantes fiquem apenas nas mãos do artista. Há muita coisa em jogo. Para um artista, só relaxar e não divulgar seu produto deixaria de ser uma opção. A produção de discos experimentais de arte não seria incentivada. Como regra geral, sempre que você ganha dinheiro, perde uma parte do controle criativo.

A Madonna acabou de fechar um acordo 360° com a Live Nation. Por

supostos US$ 120 milhões, a empresa – que até então era mais focada em produzir e promover shows – receberá uma parte dos lucros dos seus shows e das vendas dos seus discos. Foram divulgados os seguintes detalhes sobre o acordo:[4]

• US$ 17,5 milhões: um adiantamento geral – dinheiro que a Madonna ganhou só por ser a Madonna.

• De US$ 50 a US$ 60 milhões: adiantamentos para até três novos álbuns. Como num acordo comum, esse dinheiro só será pago quando a Madonna entregar as músicas prontas para cada disco. Então, existe a possibilidade de que a empresa não precise pagar tudo isso. A Material Girl pode não se sentir motivada a gravar mais 36 ou 45 novas músicas, que seria mais ou menos o necessário para atender o contrato e receber integralmente esse adiantamento.

• US$ 50 milhões em dinheiro e ações pelo direito de promover os shows da Madonna e licenciar seu nome. Mas a Live Nation ainda precisará dividir a arrecadação com shows e oportunidades de licenciamento, o que garantirá a ela 90% do lucro com ingressos (provavelmente líquido) e 50% do dinheiro arrecadado com licenciamento.

Eu, por outro lado, não gostaria de me ver preso à Live Nation, que é uma subdivisão da Clear Channel, o conglomerado de rádio que transformou grande parte da programação de rádio nos Estados Unidos em uma massa insossa. Mas Madge é uma garota esperta; ela sempre foi adepta da política de controlar seu próprio trabalho, então vamos ver no que isso vai dar.

Segundo meu agente, David Whitehead, “uma banda nova, trabalhando agora com a EMI, fechou um contrato assim também. Mas como eles não tinham nenhum histórico, ninguém nunca havia ouvido falar sobre a banda, eles não tiveram como bater o pé na hora de negociar. A EMI possivelmente ficará com uma bela porcentagem dos lucros com discos, mercadorias e parte dos shows”.

É fácil compreender a lógica por trás desse modelo, dado o declínio das vendas de discos e o fato de os downloads não compensarem essas perdas. As gravadoras (ou até promotoras de shows agora), naturalmente se sentem no direito de receber uma porcentagem dos lucros gerados por todas as fontes possíveis de renda, já que ajudam na criação de um artista/marca popular. E isso parece ser justo, ainda mais quando o investimento inicial é tão alto. Se eu tivesse gasto milhões para financiar os discos da Lady Gaga, produzir todos aqueles clipes caros e planos de marketing (mas não sei nada sobre o caso – ela pode ter bancado tudo sozinha), com certeza iria querer ficar com uma fatia dos seus shows e de qualquer outra fonte de lucro que ela pudesse vir a gerar no futuro.

Todos os grandes selos hoje em dia tendem a contratar seus artistas com acordos 360°. A questão é definir se esse acordo é “passivo” ou “ativo”. Em um acordo passivo, o selo fica com uma porcentagem das vendas e dos lucros com licenciamento, mas não se envolve no trabalho do artista em nada além disso. Enquanto estiver recebendo sua parte de acordo com o cronograma, a gravadora não irá dizer ao artista como administrar sua carreira.

No entanto, as gravadoras tendem a preferir um acordo “ativo”. Por exemplo, como todos as grandes gravadoras têm suas próprias divisões de publicação, elas solicitam os direitos exclusivos dos artistas para si mesmas e suas editoras musicais, e fazem uma oferta separada aos compositores junto com o acordo pelo disco em si. Caso o músico resista e queira manter seus direitos de publicação, a gravadora aceitará uma participação passiva nos lucros da publicação e rebaterá essa estrutura menos lucrativa (para elas) oferecendo taxas mais baixas em relação à renda “mecânica” na tentativa de coagir o artista a aceitar o acordo com sua editora própria.

As licenças mecânicas, uma exigência obrigatória em qualquer contrato musical, garante o direito à reprodução mecânica de uma gravação. Isso em geral chega a 9,1 centavos de dólar por música. O compositor de uma música, que nem sempre é seu intérprete, recebe esses 9,1 centavos por faixa para músicas com menos de cinco minutos (além de royalties, caso também seja o artista que irá gravá-la). Tipicamente, esse repasse por composição é negociado – a favor da empresa – para se limitar a dez faixas. Ainda que um CD tenha doze ou mais músicas, a gravadora se propõe a pagar por apenas dez delas. *Skits* – como os trechos com interlúdios dramáticos ou cômicos dos discos de hip-hop – não contam. Caso componha suas próprias músicas, o artista tem a opção de negociar essa porcentagem mecânica, e muitas vezes baixá-la para 7,1 centavos. A renda mecânica é uma fonte importante de faturamento, como veremos mais adiante.

Voltando ao acordo ativo. Caso a empresa consiga deter uma porção dos direitos de publicação de uma música, o selo poderá abocanhar lucros extras caso essa faixa seja licenciada para um comercial ou um cover de outro artista. Em geral, a gravadora tenta ficar com 10% de participação passiva nos lucros de publicação, caso não consigam um acordo afiliado (ativo), o que por sua vez fará com que eles também recebam uma parte da renda mecânica que está sendo paga ao compositor.

As turnês, é claro, são um ponto importante nesses acordos 360°. Normalmente, as turnês se encaixam na participação “passiva”. O selo não promove ativamente as turnês, nem ajuda em sua organização; isso dá trabalho demais. Eles apenas pegam uma parte do lucro, embora alguns selos tentem exercer um controle maior e fechar acordos diretos com as empresas

promotoras de shows. Há diversas variações de acordos 360° em relação às turnês que pegam desde 5 a 15% do lucro bruto da turnê até outros que levam porcentagens ainda mais altas do rendimento líquido. “Coberturas” muitas vezes são incluídas nesses acordos para que a gravadora apenas comece a receber sua parte quando um rendimento líquido mínimo é superado. Se, por exemplo, você não arrecadar mais do que um certo valor mínimo na sua turnê – se você está tocando apenas em clubes pequenos, por exemplo –, a gravadora não se interessará tanto e não exigirá uma comissão dos seus lucros. Essa indiferença benigna pode ser formalizada em contrato, e o artista estará “coberto” até certo ponto.

Conforme esperado, os selos não querem ficar com nenhuma “perda” (ou seja, dívidas ou prejuízos que o artista possa contrair durante a turnê), que apenas irá encarecer o apoio de turnê demandado pelo artista. Para conseguir levar seus músicos até lugares que renderão dinheiro de verdade, e do qual valha a pena exigir uma comissão, os selos que fecham acordos 360° buscam apenas oportunidades de grandes sucessos – como fazem os estúdios de cinema. Se uma canção faz sucesso, sua banda tende a tocar em lugares maiores, e a ganhar dinheiro de verdade com sua turnê – que então será comissionada pelo selo.

Os selos que oferecem acordos 360° também procuram se envolver em oportunidades de patrocínio e endosso, ligadas ou não às turnês. Às vezes, esses acordos podem se limitar ao que é oferecido pelos selos, mas nem sempre. Mais uma vez, a comissão do selo nesses acordos vai de 15 a 20% do rendimento líquido. As gravadoras estão reforçando suas equipes ligadas a essa área, pois acreditam que essa relação com anunciantes e patrocinadores corporativos será crucial para a obtenção de lucros no futuro. E claro, isso significa que os artistas contratados por esse tipo de acordo serão pressionados a se associarem a patrocinadores e aos produtos vendidos por eles. Os limites entre a música como uma obra criativa e a música como uma forma de fazer com que as pessoas comprem alguma coisa estão se tornando cada vez mais difusos. Quanto mais artistas fecharem acordos assim, mais difícil será saber se estamos ouvindo uma música ou um comercial – ou se existe mesmo alguma diferença entre uma coisa e outra.

2. ACORDO DE ROYALTIES PADRÃO

Esse é mais ou menos o tipo de contrato com o qual trabalhei durante muitos anos como membro dos Talking Heads, e até mais recentemente em 2004, quando lancei *Grown Backwards* pela Nonesuch. Nesse modelo, a empresa banca a gravação e gerencia o trabalho de manufatura, distribuição, divulgação e promoção. O artista recebe uma porcentagem da venda dos

discos. A gravadora não se envolve financeiramente em shows, vendas de camisetas ou acordos de endosso.

Em um contrato padrão desse tipo, a gravadora fica com os direitos autorais do disco. Para sempre. No entanto, isso não significa que a empresa seja "dona" da música. Essa distinção é um pouco confusa para muitas pessoas – tendemos a pensar em uma gravação como sendo a mesma coisa que a música em si. No entanto, a música em si e a versão gravada pelo artista não são a mesma coisa. A música pode ser de outro autor, por exemplo. Nesse caso, o direito autoral da música é dividido entre o(s) compositor(es) e o(s) editor(es) do material. Isso já acontece desde antes da era das gravações, quando as partituras funcionavam como as versões publicadas de uma "canção". Com o advento da indústria da gravação, as partituras hoje rendem uma porção minúscula do lucro total, mas a gravação de uma música – especialmente as que viram hits – é uma commodity muito valiosa. Por em geral financiar as gravações nesse tipo de contrato, o selo fica com 100% da propriedade sobre o material e repassa uma porcentagem preestabelecida das vendas dos discos ao artista.

Obviamente, o custo de todos os serviços oferecidos por uma gravadora, junto com seus próprios custos gerais, é responsável por grande parte do preço de um CD. Você, o consumidor, está pagando por tudo isso, caminhões de transporte, fábricas de prensagem, galpões de estoque e todo aquele plástico. Apenas uma pequena porcentagem do preço de varejo se refere à música em si. Teoricamente, com o aumento da distribuição digital e o corte de uma grande parte desses custos gerais, isso deixará de ser repassado ao consumidor – ou ao artista. Teoricamente!

Grande parte da renda de compositores como eu não vem da venda de discos, por mais que recebamos porcentagens da renda mecânica e de publicação antes que gastos com produção de clipes, de gravação e de apoio de turnê sejam cobertos. No entanto, vou me concentrar nas vendas de gravações por enquanto, porque as outras fontes de renda – como as turnês e o licenciamento de músicas para comerciais ou filmes – são opcionais. Eu poderia ganhar *muito* mais dinheiro se decidisse licenciar minhas músicas para comerciais. Segue aqui um resumo de como me saí com um disco feito sob um acordo de distribuição mais ou menos padrão.

Os Talking Heads passaram vários anos trabalhando com a Warner Brothers, e em 2004, eu lancei *Grown Backwards* pelo selo alternativo da empresa, a Nonesuch. Parte do nosso interesse na Nonesuch vinha da sensação de que estávamos em boa companhia com seu eclético elenco de músicos, como John Adams, The Black Keys, Laurie Anderson, Caetano Veloso, Wilco (até eles saírem para fundar seu próprio selo, a dBpm Records),

Buena Vista Social Club e The Magnetic Fields. A exemplo do que acontecia na Warner de antigamente e do que acontece nos selos independentes de hoje, como Warp, 4AD, Tomlab, Daptone e Thrill Jockey, o gosto da Nonesuch é refletido no seu elenco de artistas. Se você gosta de um disco lançado pelo selo, pode gostar de outro.

Confiando na minha vendagem de discos, a Nonesuch me ofereceu um adiantamento de US$ 225 mil. Se eu tivesse gravado sozinho ou com poucos músicos, meus gastos teriam sido menores e eu poderia embolsar o resto do dinheiro. Em vez disso, depois de descontar todos os meus custos com gravações em estúdios e músicos contratados, fiquei com cerca de 7 mil apenas. Foi uma loucura minha? Isso não é muito dinheiro para se viver durante todo o tempo que passei compondo e gravando, o que nesse caso levou quase um ano, embora não de trabalho contínuo. Esse disco de fato custou uma quantia significativa para ser produzido porque mixei uma seção rítmica com cordas, sopros e trompetes em várias faixas. Foram necessários vários arranjos, músicos e grandes estúdios para gravá-los. Para gravar um disco assim com um selo grande, é preciso pagar pelo menos a tabela do sindicato para os músicos. Mesmo sendo altos, esses honorários em geral são justos. Nesse caso, os custos de gravação (todos os músicos, o aluguel do estúdio, pagamento de técnicos e arranjos) custaram US$ 218 mil, o que é um valor razoável. Fiquei grato pela Nonesuch estar cobrindo esses gastos com seu adiantamento, mas ainda assim, com o que eu iria viver? Será que fui bobo e ingênuo por fazer isso?

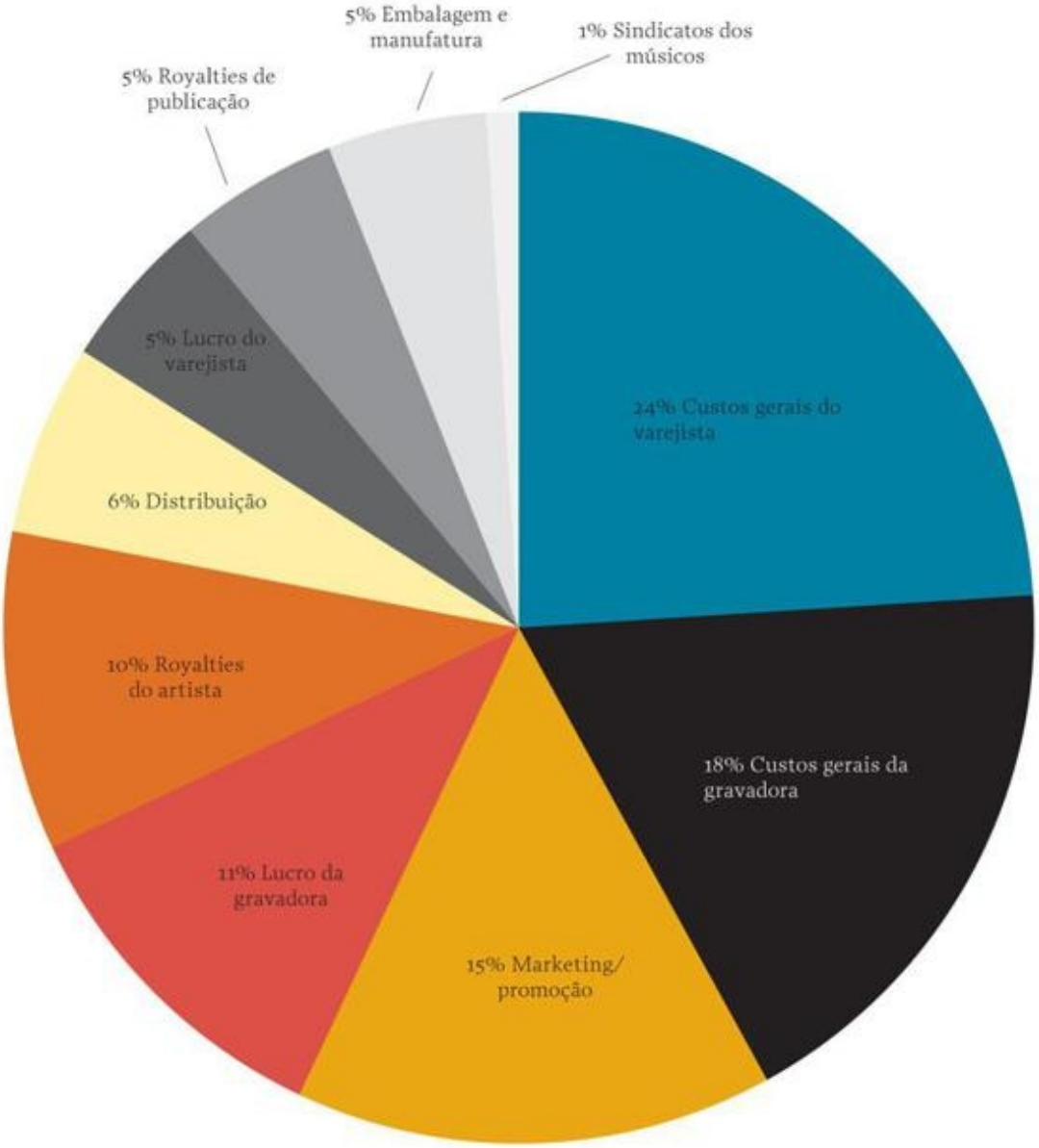
Imagino que eles não tenham me concedido esse adiantamento sabendo ou mesmo se importando com o quanto o disco custaria. Na verdade, para eles, o valor foi calculado com base na projeção de vendas. Claro, esse “empréstimo” precisaria ser pago – não foi um presente por fechar contrato com eles! Eu só começaria a receber algum dinheiro pelo meu disco depois que essa quantia considerável fosse devolvida.

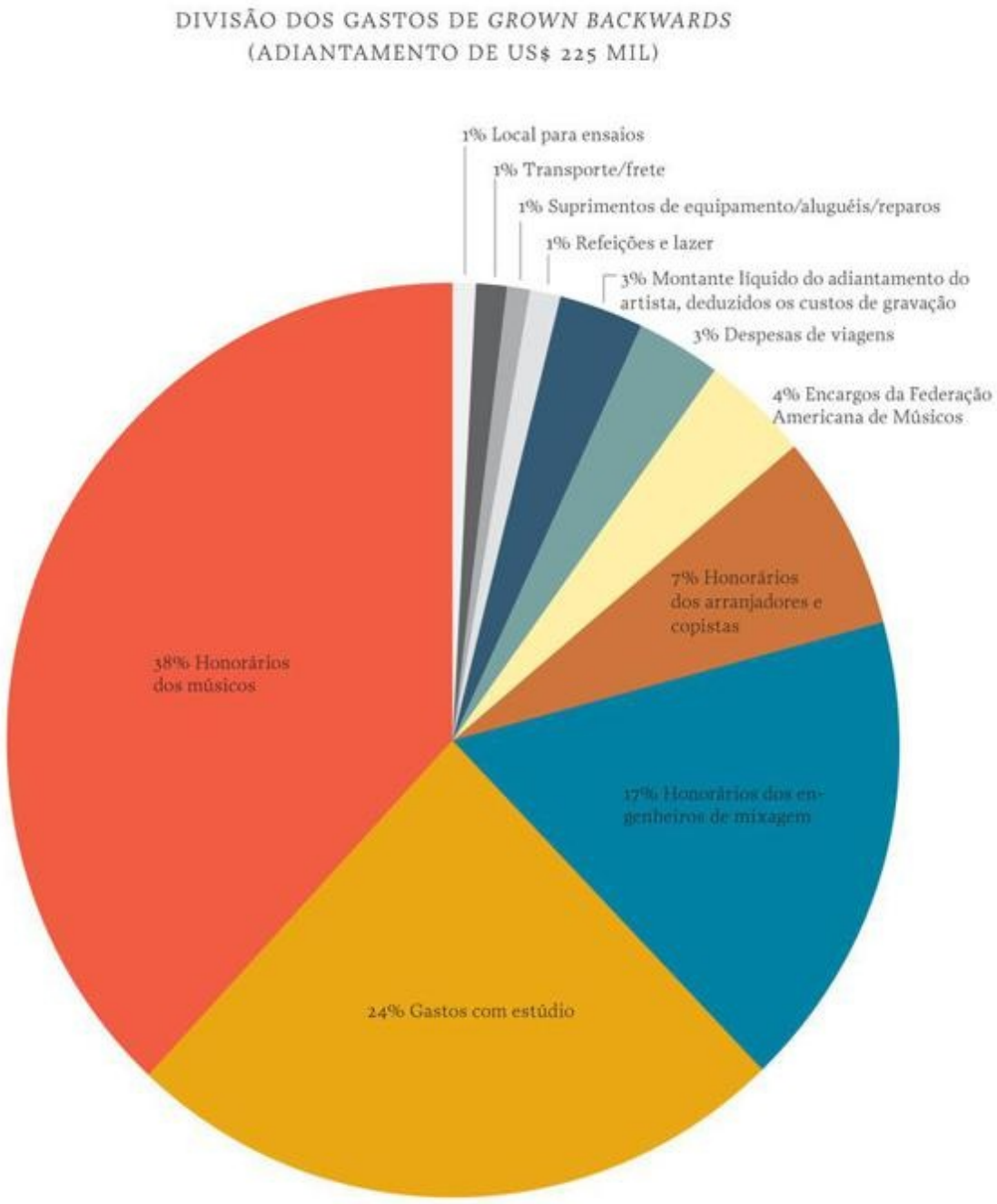
Há duas formas de abordar um acordo de royalties, mas ambas trazem mais ou menos o mesmo resultado para o artista. Em uma delas, o artista recebe sua porcentagem apenas depois que vários outros setores forem pagos. No outro modelo padrão, o varejista e a gravadora levam uma grande fatia do bolo, e o artista recebe um royalty fixo do que sobra. Vou me concentrar no primeiro modelo de contabilidade, por ser o mais transparente.

Uma grande parte do preço pago pelo consumidor vai para o varejista – que pode ser a loja física (uma das que sobraram) ou o iTunes ou a Amazon. Depois disso, o produtor do disco recebe sua porcentagem (3% é o mais comum). Qualquer apoio de turnê que a gravadora tenha adiantado ao artista é pago, assim como os gastos com clipes, que podem custar tanto quanto a

produção de um disco, e muitas vezes até mais, como um milhão de dólares para a produção de um clipe realmente bem trabalhado. Os custos promocionais são divididos, inclusive os jabás – que são basicamente subornos pagos de um jeito ou de outro às rádios. Então, metade do que a gravadora paga para fazer com que o seu disco seja tocado e vendido sai do seu próprio bolso – você só não precisa adiantar esse dinheiro. (Para ser justo, as empresas em geral consultam seus artistas a cada passo do caminho.) E a lista continua. Encalhes (discos prensados e enviados às lojas, mas que são devolvidos caso não sejam comprados), limusines, aqueles jantares que para você tinham sido uma cortesia tão grande – tudo isso será deduzido antes que a porcentagem do artista comece a ser paga. Caso um artista decida investigar a fundo para onde todo esse dinheiro foi, seria preciso um extenso trabalho de contabilidade.

DIVISÃO DOS ROYALTIES FÍSICOS




DIVISÃO DOS GASTOS DE *GROWN BACKWARDS*
(ADIANTAMENTO DE US$ 225 MIL)
1% Local para ensaios
1% Transporte/frete
1% Suprimentos de equipamento/aluguéis/reparos
1% Refeições e lazer
3% Montante líquido do adiantamento do artista, deduzidos os custos de gravação
3% Despesas de viagens
4% Encargos da Federação Americana de Músicos
7% Honorários dos arranjadores e copistas
17% Honorários dos engenheiros de mixagem
24% Gastos com estúdio
38% Honorários dos músicos

Na página anterior temos os números que mostram uma comparação entre o custo de produção do meu disco *Grown Backwards* e o adiamento que recebi da Nonesuch.

Esse foi um disco caro e, portanto, foi arriscado produzi-lo no cenário econômico atual da música. O mercado musical estava descendo por uma ladeira escorregadia, então apostar que eu conseguiria recuperar todo aquele generoso adiantamento não era nada certo. Senti que tive sorte só de poder gravar um disco com cordas, sopros e vários músicos excelentes que eu adoro, então estava preparado para não ganhar muita coisa em termos financeiros. Todos nós sabíamos que os discos estavam custando mais caro, mas em relação aos números da minha própria vendagem na época, esse

projeto foi mesmo extravagante. Conversei há pouco tempo com alguns músicos novos que ainda estão vendo a indústria afundar, e quando perguntei por que eles ainda insistiam em lançar um disco convencional, a resposta era: “Bom, quero fazer um enquanto eles ainda existem”. Talvez eu mesmo venha trabalhando sob um impulso similar: só deixa eu passar por baixo da cerca antes que o jogo acabe.

Quantas cópias desse disco eu teria que vender para ganhar algum dinheiro de verdade? O disco foi vendido nas lojas por US$ 18 (antes dos inevitáveis descontos, mas para os fins deste exercício, vamos usar o preço cheio). Oito dólares disso vão direto para a loja que vende os CDS físicos, então sobram dez. Se minha porcentagem de royalties fosse os não incomuns 14%, eu receberia US$ 1,40 do valor de atacado. Ou então, trabalhando com uma taxa razoavelmente mais alta de 19%, eu ficaria com US$ 1,90 a cada CD vendido. Se eu tivesse usado um produtor de peso nesse disco, em geral seria forçado a repassar 3% desse valor, porque os produtores são pagos logo no início – não depois que eu mesmo comece a lucrar. Produtores renomados também recebem adiantamentos. T Bone Burnett costuma receber adiantamentos na casa dos milhões, que saem da porcentagem dos royalties destinados ao artista, embora muitos digam que seu trabalho vale o preço.

Alguns produtores também exigem uma parcela da publicação, basicamente afirmando que são coautores das músicas. Isso pode até ser verdade em alguns casos: as batidas e os sons com os quais eles contribuíram muitas vezes são tão cruciais para o sucesso de uma música que podem legitimamente ser considerados integrais à composição. No entanto, não há nenhuma regra que diga que batidas fazem parte da composição, então essa exigência é muito negociável.[*] Em uma situação típica, eu poderia estar pagando minha dívida de gravação (e o apoio de turnê, caso eu tivesse recebido algum) com esse US$ 1,40 por disco, descontando os 30 centavos que o produtor estaria recebendo desde o primeiro disco vendido. Então, eu ficaria com US$ 1,10 a cada disco vendido.

Com as vendas internacionais, é um pouco diferente. Meus royalties nesse contrato eram de 75% do preço de revenda nos Estados Unidos e Europa, e 50% no resto do mundo. Então, ainda que eu fizesse um sucesso imenso na Japão, levaria o dobro do tempo para pagar meus custos de gravação dependendo apenas das vendas japonesas. Isso me parece completamente arbitrário e injusto, ainda mais agora que as pessoas cada vez mais estão comprando músicas por download. Mas esses são os termos padrão para esse tipo de acordo.

Se eu compusesse todas as músicas de um CD (o que não foi o caso em *Grown Backwards*), receberia, da renda mecânica mencionada acima, 91

centavos (9,1 centavos por música, multiplicados por dez músicas, conforme o limite em geral imposto pelas gravadoras), além da porcentagem dos royalties de venda e da renda de publicação. Se meus royalties de venda fossem de 14% dos US$ 10 do preço de revenda, e eu tivesse composto todas as músicas, receberia US$ 1,40 + 91 centavos, ou seja, US$ 2,31 por disco vendido. Aí as coisas começam a melhorar.

Se não me engano, foram os Beatles e outros cantores e compositores dos anos 1960 que se deram conta de que gravar suas próprias músicas era muito mais lucrativo do que lançar disco após disco com covers de outros artistas, como muitas vezes ainda é a regra na música pop. Isso incentivou o processo de composição, e foi em parte graças a essa ideia que houve uma repentina explosão de criatividade e inovação na música pop nos anos 1960. Sou tão culpado quanto vários outros músicos por sentir que eu, ou meus colegas de banda, "tínhamos" que compor todas as músicas de um disco, por mais que fazer uma cover de uma pérola pouco conhecida pudesse ter sido uma melhor opção em vez de gravar uma das nossas próprias experiências não tão geniais. No entanto, mesmo canções não tão boas assim geram renda a partir da venda dos discos, desde que haja alguns hits ali para motivar as pessoas a comprarem o disco todo. O resto às vezes é usado para "preencher espaço", mas ainda gera dinheiro para os artistas e as editoras musicais.

No caso do meu disco com a Nonesuch, a conta é muito simples: se eu tivesse composto todas as músicas, teria que vender quase 100 mil discos para empatar o adiantamento de US$ 225 mil. (Mas vale lembrar que, se eu tivesse gravado o disco por uma fração do que ele na verdade custou, eu basicamente embolsaria o resto desse adiantamento como lucro.) Esse número poderia não parecer tão grande assim para um artista famoso antigamente, mas vender discos é muito mais difícil agora. Poucos artistas vendem milhões de cópias hoje em dia, e os que conseguem tendem a ter mais dívidas para pagar do que apenas às relativas aos custos de gravação – como imensos orçamentos de divulgação e porcentagens para agentes e produtores de clipes. Vamos supor que um artista pop de primeira linha produza um clipe custando meio milhão de dólares (o que não é incomum). Nesse caso, ele teria que vender muito mais do que os meus 100 mil discos para empatar os custos; na verdade, ele teria que vender quase 750 mil cópias. Claro, nem todos conseguem fazer isso, e suas dívidas começam a crescer rapidamente.

Seguem aqui alguns duros fatos fornecidos pela SoundScan, via *Billboard*: apenas 35 discos lançados em 2006 venderam mais de um milhão de cópias naquele ano; 27 em 2007, 22 em 2008; 12 em 2009; 10 em 2010. Apenas 2.050 dos 97.751 discos lançados em 2009, ou 2,1%, venderam mais do que cinco mil cópias. Isso põe o sonho de levar uma vida de luxo com a venda de

discos sob uma perspectiva inteiramente nova. Se esse disco que citei em hipótese e seu clipe caro não fizerem sucesso, o artista terá jogado de repente quase um milhão de dólares no lixo. A pressão para emplacar um sucesso com o próximo disco seria imensa.

Mas e os downloads? Eles não estão cobrindo uma parte disso enquanto a venda de CDS mingua? Não. Em geral, um álbum para download custa US$ 10, e a iTunes Store da Apple, por exemplo, fica com 30% de cada venda. A gravadora aplica os royalties do artista a esse valor de US$ 10, então caso esteja recebendo seus tradicionais 14%, o artista ficará com US$ 1,40 por álbum baixado. Assim sendo, isso não melhora muito a situação do artista, ainda mais se você levar em conta como as pessoas compram música on-line – elas tendem a comprar músicas, não discos inteiros. Compreensivelmente, os artistas estão tentando negociar melhores porcentagens de royalties pelos downloads, alegando que, nem as gravadoras, nem as lojas, têm os mesmos custos e despesas gerais com esse tipo de produto – então a porcentagem paga aos artistas deveria ser maior. Mas existe, é claro, muita resistência por parte das gravadoras em relação a isso.

No final das contas, qual foi o resultado desse disco para mim? Perguntei isso ao meu empresário, que me disse o seguinte:

> Com *Grown Backwards*, até 2010, você vendeu por volta de 127 mil discos físicos, 53 mil singles digitais e 8 mil álbuns digitais, gerando um rendimento total a você de aproximadamente US$ 276 mil (o que não inclui a renda com licenciamento). Esse foi um acordo padrão. Com o rendimento total de US$ 276 mil, subtraídos os custos de produção, que foram de US$ 218 mil, você ficou com US$ 58 mil pelo disco. No entanto, esse valor não inclui sua renda de publicação (ou seja, os royalties da renda mecânica e dos shows).

Bom, US$ 58 mil não é nada mau. É isso o que um professor primário ganha em Nova Jersey. Mas você também precisa considerar o tempo levado para compor as músicas e gravá-las e a espera até que o dinheiro comece a cair. E mais do que isso, os números apresentados pelos meus agentes se referem a seis anos de vendas – seis anos! Seria bem difícil viver com US$ 58 mil por seis anos; eu ficaria duro e teria que procurar outro emprego se dependesse das vendas de discos para viver. E isso porque o disco vendeu bem. Por sorte, trabalho em mais de um projeto ou disco em sequência, então enquanto espero os possíveis lucros de um, já estou trabalhando no próximo. Com um disco para o qual tenho grandes expectativas, posso dedicar até dois anos para compor, gravar e fazer shows. Não são seis anos, mas é bastante tempo para se esperar antes de receber algum dinheiro.

DIVISÃO DOS RENDIMENTOS TOTAIS
DE GROWN BACKWARDS
(140 MIL UNIDADES VENDIDAS)
US$ 42.000
US$ 40.000
US$ 7.000
US$ 140.000
US$ 218.000
US$ 1.233.000
Rendimento bruto da gravadora antes das despesas (custeio, distribuição, marketing, promoção, etc.)
RENDIMENTOS DO ARTISTA/PRODUTOR
Adiantamento contra royalties gasto na produção do disco
Royalties mecânicos do compositor
Royalties do produtor (3%) pagos com a porcentagem do artista
Royalties líquidos do artista (15%) após a quitação do adiantamento
Rendimento líquido do artista, subtraídos os custos da gravação

Claro, se eu tivesse vendido milhões de discos, teria ganhado mais dinheiro – meu lucro por disco vendido teria sido maior. Minha dívida com a gravadora acabaria sendo paga logo no começo, sem problemas, e eu então poderia embolsar quase *toda* a renda dos royalties em vez de continuar pagando o adiantamento e outros custos. Na verdade, a Nonesuch não ganhou lá muito dinheiro com esse disco também – embora de fato tenha lucrado. (Não sei nada sobre os custos gerais da empresa, então não tenho como equacionar isso.) Fico contente por conseguir fazer os discos que quero, e sei que esse tipo de material nem sempre vende milhões de cópias, embora, às vezes, ainda tenhamos surpresas felizes: o single “Lazy”, que tem minha coautoria e meus vocais vendeu muito bem!

Meu argumento aqui é que você precisa vender uma quantidade imensa de discos se está esperando viver apenas disso, coisa com a qual talvez você não devesse contar hoje. No entanto, caso você consiga reduzir seus gastos com produção e divulgação, talvez consiga se virar.

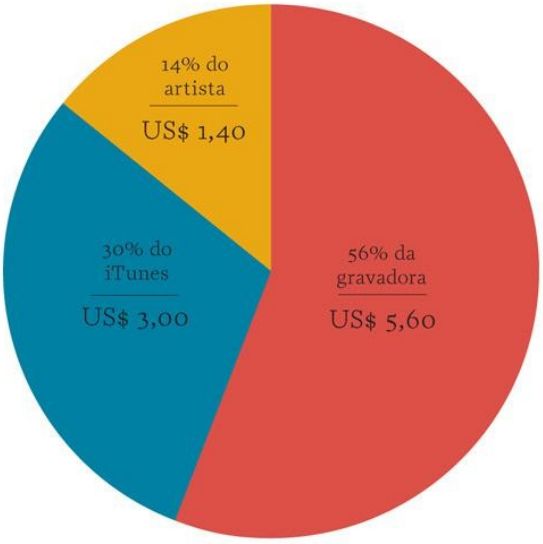
Então, como um artista de porte médio – alguém que vende mais de cinco mil cópias de um disco, mas menos de um milhão – conseguiria viver da música nesse cenário? Naturalmente, alguns dos nossos discos vendem mais do que outros – nossas carreiras têm seus altos e baixos –, mas como você pode sustentar sua carreira ao longo do tempo? A resposta parece ser buscar formas de complementar seus rendimentos de royalties com outras fontes ou analisando as outras opções de distribuição que discutiremos a seguir.

Durante décadas, o modelo de royalties padrão rendeu muito dinheiro às gravadoras – e a alguns artistas. Quando as vendas eram boas, todos ficavam satisfeitos e os artistas sentiam que não precisavam se preocupar muito com questões de negócios. Mas essa falta de preocupação na verdade pode explicar por que esse modelo também levou tantos artistas à falência. Como

no mercado de imóveis e empréstimos imobiliários, esse sistema só funciona bem quando as vendas estão crescendo, em uma expansão aparentemente sem fim.

Ao longo da última década, vários dos serviços tradicionalmente oferecidos pelos selos das gravadoras em seus acordos padrão começaram a ser terceirizados. Assessoria de imprensa, marketing digital, design gráfico – tudo isso agora é feito por empresas independentes. Até gravadoras que antes tinham departamentos dedicados a esse tipo de coisa já não oferecem mais esses serviços internamente. Hoje é mais barato contratar um designer gráfico que trabalhe em seu próprio apartamento no Brooklyn do que ter toda uma equipe de designers ocupando um precioso espaço nos seus escritórios. No entanto, as gravadoras ainda tentam propor os mesmos tipos de acordo aos artistas, como se ainda estivessem tendo todas essas despesas. Mas os selos bancam o pagamento e a supervisão desses serviços, e quem paga a banda escolhe a música. Se a gravadora continua pagando esses terceirizados, em última instância decide quais artistas terão prioridade. Se eles não "sentirem um single de sucesso", podem desistir de lançar seu disco. Ou talvez até aceitem lançá-lo, caso você insista, mas ele não será promovido e divulgado, o que no fundo é quase a mesma coisa.

DIVISÃO DE RECEITA POR ÁLBUM NO iTUNES (PREÇO DE VENDA: US$ 10)



Então, o que acontece quando as vendas on-line eliminam grande parte dessas despesas paralelas? Veja o caso do iTunes: o preço médio de US$ 10 pelo download de um álbum reflete o corte de gastos com a distribuição digital, o que parece justo – a princípio. Com certeza é algo melhor para os consumidores. Mas depois que a Apple pega seus 30%, muitas vezes as mesmas velhas porcentagens de royalties continuam sendo oferecidas, o que

não é melhor para o artista, e talvez seja até pior.

Prevejo outra revolução a caminho.

Não por coincidência, essas questões sobre porcentagens de royalties para os downloads são similares às pautadas durante a greve dos roteiristas de 2007-2008. Será que os artistas da música algum dia conseguiriam se unir em uma greve como fizeram os roteiristas que escrevem o conteúdo para os filmes e programas de tevê? O mesmo acontecerá entre os escritores literários quando a maioria das obras for comprada no formato de livro eletrônico e as editoras não tiverem mais como justificar suas deduções com custos gerais? Com a conversão de todos esses fatores, as coisas vão ficar muito interessantes.

3. LICENCIAMENTO

O acordo de licenciamento é similar ao acordo padrão, exceto que, nesse caso, o artista mantém os direitos autorais e a propriedade sobre a gravação master. O direito de trabalhar a gravação é licenciado à gravadora por um período restrito de tempo – em geral, sete anos. Depois disso, os direitos (e os rendimentos) provenientes do licenciamento dessas gravações para programas de tevê, comerciais e outros espaços voltam a ser do artista. Durante o período da licença, a renda gerada por essas fontes é dividida entre o artista e a gravadora. Se os membros dos Talking Heads detivessem os direitos gerais de todo o nosso catálogo, estaríamos ganhando hoje o dobro do que recebemos pelo licenciamento das nossas músicas para filmes e programas de tevê. Não tenho do que reclamar, mas para um artista novo, isso pode fazer uma grande diferença.

Se um artista é capaz de produzir seu disco sozinho, sem precisar de um apoio criativo ou financeiro, esse é o modelo ideal para ele. Em um acordo de licenciamento, a banda deve bancar seus próprios custos de gravação. Espera-se que ela entregue um produto mais ou menos acabado. Não começar o jogo já endividado com a gravadora proporciona ao artista uma liberdade criativa um pouco maior, uma vez que haverá menos interferências dos engravatados da empresa durante a criação da música – eles podem nem acompanhar o processo. O adiantamento da gravadora é necessariamente menor, pois ela não acabará ficando com os direitos pela gravação master para sempre. Os rendimentos gerados por esse modelo funcionam mais ou menos da mesma maneira que os do acordo de royalties discutido anteriormente, mas o artista poderá receber rendimentos significativamente maiores no futuro, já que não abrirá mão da propriedade sobre suas gravações master.

O lado negativo desse modelo é que a gravadora pode ter um incentivo

menor para tentar garantir o sucesso do disco. Nesse caso, eles estariam assumindo um risco sem contar com tantas fontes garantidas de renda, então precisariam acreditar muito no seu projeto para seguir por esse caminho, ou então adaptar sua oferta em relação a isso. Se a liberdade artística conquistada pelo músico aqui acabar resultando em um disco mais “difícil”, as chances de que suas canções sejam licenciadas para um filme por uma bela soma podem ser menores também. Em suma, você pode ser radical, você pode ir à loucura com toda liberdade, mas isso provavelmente terá seu preço.

Com o selo correto, o acordo de licenciamento pode ser uma ótima opção. O Arcade Fire tem um contrato de licenciamento com a Merge Records, um selo independente que vem fazendo um excelente trabalho com suas bandas, evitando a estratégia mais tradicional de altos custos das grandes gravadoras. Mac McCaughan me explicou essa abordagem:

> O importante é ser realista e não se enfiar no buraco. Nunca recomendamos fazer clipes às bandas com que trabalhamos. Gosto de clipes, mas eles não ajudam a vender muitos discos. Uma empresa como a ada [Alternative Distribution Alliance] realmente transformou o cenário [dos selos independentes]. Isso fez com que conseguíssemos colocar nossos discos em todos os mesmos lugares que a Warner Brothers conseguiria. Isso é incrível. Mas claro, traz seus próprios problemas. Se você quer vender seu disco na Target, eles vão exigir US$ 25 mil de você.

Mac está falando sobre uma espécie de suborno legalizado que todas as grandes redes de lojas – Target, Walmart, Best Buy – costumam pedir. Elas exigem que a gravadora pague uma taxa para “ganhar destaque” em um determinado “programa”. Participar de um programa pode fazer com que seu disco seja exibido em um painel especial na loja, ou fique nas pontas de gôndola (sim, aqueles CDS não estão lá por acaso; cada espaço ali é pago), seja listado em seus panfletos ou apareça em seus anúncios impressos. Mas a verdade é que eles exigem o pagamento dessa taxa mesmo que os discos não acabem participando de nenhum desses programas. A taxa não é reembolsável; mesmo que o disco não venda bem, você ainda tem que pagar para estar nas lojas para descobrir se eles vão fazer sucesso ou não. E não só isso, mas essas lojas também têm um teto para os preços. Isso força a gravadora a vender seus discos para elas por menos do que o fariam para uma loja de discos qualquer. Assim, as pequenas lojas de música acabam falindo, e as gravadoras sofrem um arrocho ainda maior. Os grandes selos podem bancar essa extorsão, já que um disco de sucesso – um disco que venda muito bem basicamente começa a se promover sozinho – cancela as perdas causadas pelos outros que não se saíram tão bem.

A ADA, que, de acordo com Mac, estaria equilibrando o jogo, é uma rede independente de distribuição. Esse grupo e outros similares (o Red é outro) não irão, assim esperamos, falir como já aconteceu com outras redes pequenas de distribuição no passado. Quando vão à falência, essas redes não devolvem

o seu estoque – os discos ficam presos em seus galpões. No entanto, após acordos bizarros que só a indústria da música conseguiria entender, a ADA hoje faz parte da Warner Brothers, e a Red, da Sony. Então, até onde vai sua independência? Sobre isso, Mac disse o seguinte:

> Se tivéssemos feito *Funeral* [o primeiro disco do Arcade Fire] quinze anos atrás, acho que não teríamos conseguido lançar um segundo disco. Mas nós crescemos. Quando a Merge começou, o selo era só Laura e eu, trabalhando no quarto dela. Hoje temos doze pessoas aqui, mas esse crescimento levou um longo tempo. Sempre fomos muito conservadores em relação aos nossos gastos. Trabalhamos com artistas que vivem no mundo real. Oferecemos adiantamentos, acordos e orçamentos de marketing com base na realidade, não nos nossos sonhos. Seria ótimo se o seu próximo disco vendesse cinco vezes mais do que o último, mas se não for o caso, vamos tentar fazer tudo para que ninguém fique na pior. Tentamos trabalhar para que mesmo que alguém de fato venda apenas cinco mil cópias, esse artista ganhe uma algo com isso.

4. DIVISÃO DE LUCROS

O acordo de divisão de lucros geralmente oferece uma propriedade compartilhada meio-a-meio da gravação master. Ao contrário do acordo de licenciamento, tudo é compartilhado – todos os custos e despesas de produção de um disco são divididos entre o artista e o selo. Os royalties mecânicos são considerados uma parte do "lucro" do artista nesse tipo de acordo, então não são pagos de saída. Uma vantagem dessa estrutura é que quando começam a chegar, os lucros são divididos meio-a-meio também, o que pode ser melhor que a portagem padrão dos modelos anteriores.

Fiz algo mais ou menos assim com meu álbum *Lead Us Not Into Temptation*, que foi usado como trilha sonora para o filme *O jovem Adam*, de 2003. Recebi um adiantamento mínimo da gravadora, a Thrill Jockey. Essa soma modesta era justa em parte por causa do tipo específico desse disco (apenas duas faixas tinham vocais), e também porque o selo era pequeno e iríamos dividir igualmente os lucros. As gravações master ficaram sendo minhas. Os custos de gravação foram pagos com o orçamento da trilha sonora (parte do acordo com os produtores do filme era que eu poderia ficar com a música em troco de um honorário menor), e a Thrill Jockey e eu dividimos os lucros desde o primeiro dia de vendas. Em um acordo de divisão de lucros, a renda mecânica é paga com a porcentagem do artista, o que faz sentido, já que ele será dono das gravações master e poderá gerar rendimentos adicionais no futuro com possíveis licenciamentos.

O artista retém a propriedade das gravações master nos acordos de licenciamento também, mas os lucros pela copropriedade com o selo começam a ser pagos desde o primeiro dia de venda nos contratos de divisão de lucros. A Thrill Jockey administra parte dos processos de marketing, promoção e imprensa, e tem uma equipe para resolver eventualidades cotidianas relacionadas a um lançamento. Por eles serem uma empresa

pequena, talvez eu não tenha vendido tantos discos quanto teria vendido numa grande gravadora, com um maior poder de marketing, mas no final das contas, acabei levando para casa uma grande porcentagem por cada unidade vendida. Além do mais, acho que esse disco não faria lá muito sucesso no Walmart mesmo.

Eu não esperava que esse disco específico tivesse uma vendagem imensa, então trabalhar com um selo diferenciado como o Thrill Jockey (que poderia divulgar meu disco entre o público que de fato apreciaria aquele material) foi interessante. Um esforço promocional dispendioso de uma gravadora maior provavelmente não resultaria em um aumento tão drástico das vendas de qualquer forma.

5. ACORDO DE P&D (OU M&D)

No acordo de manufatura e distribuição (M&D, também conhecido como acordo de produção e distribuição, ou P&D), o artista faz tudo, exceto, bom, manufaturar e distribuir seus produtos. O artista paga a gravação, os anúncios, o marketing e a promoção – a gravadora ou distribuidora não fica encarregada de bancar nada disso. As empresas que fecham esse tipo de acordo muitas vezes até oferecem outros serviços, como os de marketing, mas por serem menores, em geral não conseguem fazer muita coisa, então seu interesse em se envolver em trabalho extra demais acaba sendo limitado. Grandes gravadoras em geral não fazem acordos de P&D.

Nesse caso, o artista tem total controle criativo, mas corre riscos maiores. Fazer com que o público fique sabendo sobre o seu disco fica quase totalmente por sua conta. Aimee Mann faz isso, e funciona muito bem para ela. O agente de Mann, Michael Hausman, disse-me que “vários artistas não se dão conta de quanto dinheiro poderiam ganhar mantendo a propriedade de suas músicas e fazendo acordos de licenciamento diretos. Se feitos do jeito certo, você recebe rápido, e depois pode receber mais e mais. É uma excelente fonte de renda”. Esse acordo é diferente dos contratos de divisão de lucros porque o selo basicamente fica relegado ao papel de vendedor, e o artista ou paga uma taxa fixa à empresa, ou oferece uma porcentagem fixa e modesta dos seus rendimentos – uma comissão – em troca desses serviços mais limitados.

Hausman e Mann começaram tentando fazer tudo sozinhos (uma última opção que vou discutir em seguida), mas descobriram que precisavam de ajuda com a distribuição física. Como Hausman explica:

> Podemos vender [o álbum] on-line por um website e mandar um e-mail para todos falando sobre o lançamento e que daremos um jeito de fazer a entrega [o envio dos discos físicos aos compradores]. Aimee me disse: “Se eu tiver pelo menos um lugar onde meus fãs possam comprar

> o disco, vai funcionar". E eu disse: "Isso não vai render uma vendagem muito alta, mas já é um começo". Então pusemos o disco à venda no site, divulgamos o lançamento por e-mail e começamos a vender os discos.
>
> Mas no fundo, eu sabia que chegar a alguns varejistas seria crucial… E também tinha na cabeça algumas conversas que tivemos com o diretor Paul Thomas Anderson, que estava usando várias músicas dela no filme *Magnólia*, coisa que poderia ser muito interessante, imaginava eu. Já tínhamos algum movimento acontecendo, mas [o acordo com o filme] nos deu a confiança para fazermos tudo sozinhos… Acho que vendemos quase 20 mil cópias só pelo site antes de colocar o disco à venda no varejo tradicional.
>
> Para isso, contratamos um distribuidor tradicional, ao qual pagamos uma porcentagem para levar os cds a lojas físicas comuns. Tower Records, Best Buy etc. Também fechamos um acordo com a Artist Direct para atender aos pedidos feitos pelo nosso site em vez de continuar administrando tudo sozinhos. Isso também permitiu que os fãs comprassem os cds com cartões de crédito. Nem tínhamos essa opção no início, acredite se quiser. O PayPal ainda não existia ou não era muito usado na época.

Meu empresário, David Whitehead, disse o seguinte sobre os acordos de P&D:

> Isso é importante, mas o modelo de P&D não funciona bem quando seu objetivo é colocar seus discos não só na Target, mas também em outras redes varejistas, como Barnes & Noble, Best Buy, Transworld, Walmart. Os custos do espaço nessas lojas para o seu cd, que talvez venda de duas a dez mil cópias, pode ser muito alto, de US$ 1 a 2,50 por cd. Então fica difícil chegar a um ponto no qual você recupera o investimento e começa a lucrar no valor cheio – entre US$ 4 a 5 por CD – que é o que eles esperam conseguir com esse tipo de acordo. E por mais que as vendas digitais compensem essa desvantagem até certo ponto, as vendas físicas ainda são significativas.

Essa parece ser uma boa saída caso você não pretenda ou espere vender tantas cópias do seu disco. Mas você receberá muito mais por essas unidades vendidas do que com um acordo de distribuição de grande escala. Então, às vezes, essa é a escolha mais prática e rentável.

6. AUTODISTRIBUIÇÃO

Por fim, na outra ponta desse espectro, temos o modelo de autodistribuição, no qual a música é composta, tocada, produzida e comercializada pelo próprio artista. É o famoso "faça você mesmo" de cabo a rabo. Bom, você não precisa necessariamente tocar todos os instrumentos sozinho e produzir a arte do seu CD, mas tudo isso fica sob o controle do artista. No formato mais modesto de autodistribuição, os CDS são prensados em edições limitadas, e depois são vendidos em shows e muitas vezes por um site. A promoção às vezes acontece por meio de uma página do MySpace ou Bandcamp, e a banda compra ou aluga um servidor para administrar as vendas por download. Dentro dos seus limites orçamentários, os artistas garantem assim uma total e absoluta liberdade criativa – não só quanto à sua música, mas também quanto à forma de venda.

Para artistas emergentes, isso pode trazer liberdade (o que é ótimo!), embora não garanta muitos recursos, então essa independência é bastante abstrata. Muitos poderiam dizer que talvez a liberdade não valha muito se sua

música não chegar a ninguém por você não conseguir bancar sua divulgação. Para quem planeja levar seu material para a estrada e tocar suas musicas ao vivo, as restrições financeiras causadas pelo modelo “faça você mesmo” são ainda mais problemáticas, dependendo da complexidade do seu show. Cantores de apoio, equipamentos musicais, vans – tudo isso custa dinheiro. No entanto, é claro, de todos os modelos que discutimos, a porcentagem de lucro na autodistribuição é a mais favorável ao artista.

Por mais que eu tenha descrito esse modelo como um formato caseiro e limitante em sua escala, essa abordagem não exclui a possibilidade de mesclar a estrutura do “faça você mesmo” com outros tipos de acordo – fechar um acordo de P&D ou algo parecido para lançar seus CDS, por exemplo, mas cuidar da parte digital sozinho. É possível fazer combinações. Essa chance é uma das melhores coisas no cenário atual da música.

O Radiohead usou o modelo “faça você mesmo” para vender seu disco *In Rainbows* on-line, e depois foi ainda mais adiante, deixando que seus fãs escolhessem o quanto queriam pagar pelo download. Eles não foram os primeiros a fazer isso. A cantora Issa (que voltou a se chamar Jane Siberry) foi pioneira no modelo do “pague quanto quiser” em 2005, mas o caso do Radiohead teve muito mais destaque. Talvez tenha sido menos arriscado para eles do que foi para ela, porque eles já tinham uma imensa base de fãs que conheciam seu trabalho e estavam ansiosos pelo novo material. Um dos agentes do Radiohead comentou comigo que talvez esse gesto da banda não tenha sido lá tão altruísta assim: tantos fãs já começavam a compartilhar as músicas dos seus discos logo após seu lançamento (ou até mesmo antes), que eles não teriam como se sair pior do que com o modelo de “pague quanto quiser”. Se tantos downloads ilegais já iriam ser feitos de qualquer forma, essa ideia poderia gerar pelo menos algum dinheiro entre as pessoas que antes não estavam pagando nada. Como me disse Bryce Edge, um dos empresários do Radiohead: “O mercado reagiu como se isso fosse o fim do mundo. ‘Eles estão desvalorizando a música, dando tudo de graça.’ O que não era verdade. As pessoas só podiam escolher o quanto queriam pagar. É uma coisa muito diferente para mim”.

Claro, nem todo artista pode se arriscar a fazer algo assim. Mesmo o Radiohead voltou a vender seu álbum seguinte por um preço fixo, mas eles continuaram trabalhando parcialmente sozinhos (com um acordo de P&D para a distribuição física dos seus CDS). Porém, para artistas não tão conhecidos, há o risco de que ninguém fique sabendo de sua existência sem um bom trabalho de marketing e promoção. Outros também não irão se interessar pelo modelo “faça você mesmo” por não terem tempo ou vontade de se envolver em todos os aspectos do negócio. Esse tipo de coisa não é para

todos.

Mas dentro desse modelo existem submodelos. O “faça você mesmo” pode ser usado em uma escala relativamente pequena. Uma banda local pode prensar seus próprios CDS, vender seus downloads e se divulgar usando seus shows. Uma porcentagem melhor das vendas, ainda que menores, será o resultado provável, ainda que não certo, dessa estratégia. Os artistas que cuidam de tudo sozinhos na verdade podem ganhar mais dinheiro do que pop stars gigantes com um acordo de royalties padrão, mesmo tendo uma vendagem minúscula em comparação. As dívidas acumuladas com os adiantamentos e gastos promocionais de uma grande gravadora não existem no modelo do “faça você mesmo”, por exemplo. É claro, nem todos são tão espertos quanto os caras do Radiohead.

Várias novas empresas surgiram para desempenhar diversos papéis nesse novo universo do “faça você mesmo” – Bandcamp, Topspin e CD Baby, que permitem ao artista vender suas músicas por download de formas financeiramente menos onerosas do que usando o iTunes ou a Amazon, que cobram altas porcentagens e impõem várias condições. A Topspin, com a qual já trabalhei, também permite a venda de CDS físicos e outros produtos on-line. Eles não são uma loja imensa como o iTunes, então há menos consumidores passeando por lá, mas com a ajuda de alguns links em blogs de música, resenhas e outros lugares, os fãs acabam conseguindo chegar a esses sites e fazer suas compras. É o que acontece comigo.

Amanda Palmer, da banda Dresden Dolls, fez um disco de covers do Radiohead com seu ukulelê. Ela o lançou no Bandcamp e ganhou US$ 15 mil em alguns minutos. Em 2012, Palmer arrecadou, através do site de financiamento coletivo (crowndfunding) Kickstarter, mais de um milhão de dólares para um projeto de gravação com uma orquestra. Isso é dinheiro à beça! Muito mais que o necessário para a gravação em si – boa parte disso foi para bancar turnê, distribuição e despesas com edições especiais limitadas. “Este é o futuro da música!”, ela exclamou num vídeo em seu site. O lançamento de Sufjan Stevens pela Bandcamp o colocou na lista de discos mais vendidos da *Billboard*.[5] Então, o modelo “faça você mesmo” pode ser rentável e vender muitos discos também.

Quando Brian Eno e eu estávamos encerrando nossa colaboração em *Everything That Happens Will Happen Today*, em 2009, decidimos experimentar o modelo “faça você mesmo”, mas não chegamos a pôr em prática o plano do “pague quanto quiser”. Nós dois vínhamos conversando bastante sobre todas as novas oportunidades para os artistas no mercado, e então vimos aí uma boa chance para tirarmos a prova por nós mesmos. Tínhamos algumas coisas operando a nosso favor:

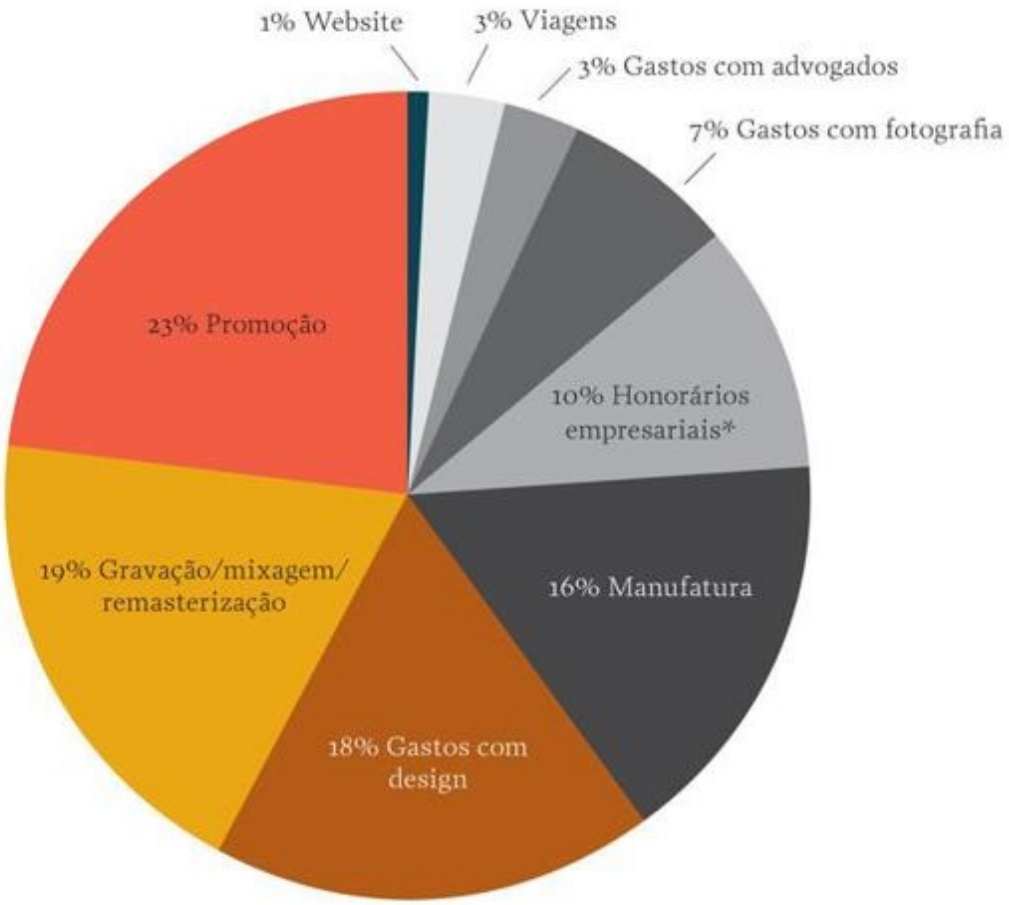
• A gravação e a mixagem do nosso disco não custaram muito para um típico disco de pop (se é que poderíamos chamá-lo assim); além disso, já tínhamos coberto esses custos, então não devíamos nada a ninguém.

• Já éramos músicos estabelecidos no mercado, e presumimos que algumas pessoas que gostaram dos nossos trabalhos anteriores poderiam gostar desse disco também. Nossas vendas provavelmente não seriam nulas. Além disso, os curiosos poderiam até procurar notícias sobre o projeto, sem que precisássemos gastar uma fortuna com marketing e promoção. (Eu estava curioso para ver o que aconteceria se não fizéssemos quase nenhum tipo de anúncio ou divulgação – minha esperança era que a magia da internet se encarregasse de espalhar a notícia por si só.)

• Por fim, eu estava frustrado pelo tempo cada vez maior exigido pelas gravadoras para "preparar" um lançamento – o tempo entre a entrega das mixagens finais e a chegada do disco às lojas. Essa defasagem de tempo é de pelo menos três meses, às vezes quatro. Entendo que seja necessário preparar muito bem o terreno para um blockbuster no cinema, porque, se ele não estourar no primeiro final de semana, acabará saindo de muitas salas de exibição. Mas os discos não funcionam mais assim. Com a distribuição digital, se você assim quiser, pode "lançar" seu disco assim que ele estiver pronto. O artista não precisa se preocupar tanto se seu distribuidor colocou ou não seus discos nas lojas. Você não tem que esperar os caminhões de frete ou as primeiras cópias – haverá sempre um estoque à venda nas lojas digitais, e o envio é imediato.

Nossa experiência de "faça você mesmo" até que funcionou bem. Quando estávamos quase terminando o disco, decidi que queria fazer uma turnê na qual tocaria algumas das nossas músicas. Isso poderia atrair alguma atenção ao disco, como Mac comentou, mas não vi a turnê como uma ferramenta de venda; só decidi fazê-la porque queria ter a experiência de cantar aquelas músicas de novo. Até certo ponto, cantá-las já era minha própria recompensa. No final das contas, a turnê deu lucro.

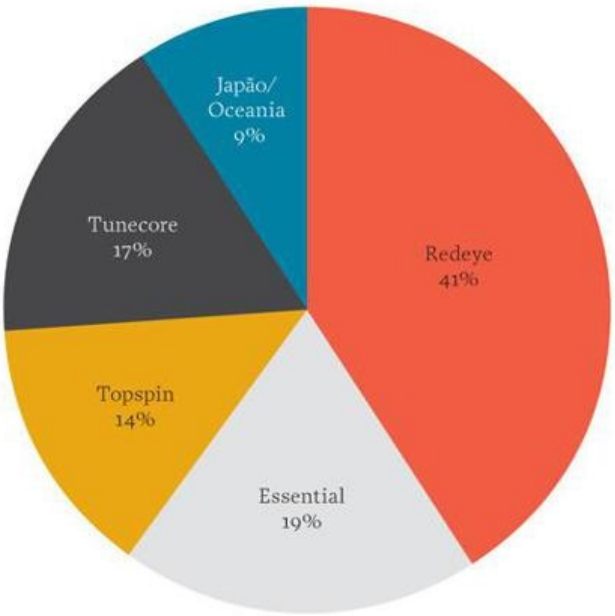
DIVISÃO DOS GASTOS PARA O DISCO INDEPENDENTE
EVERYTHING THAT HAPPENS
(US$ 315 MIL)



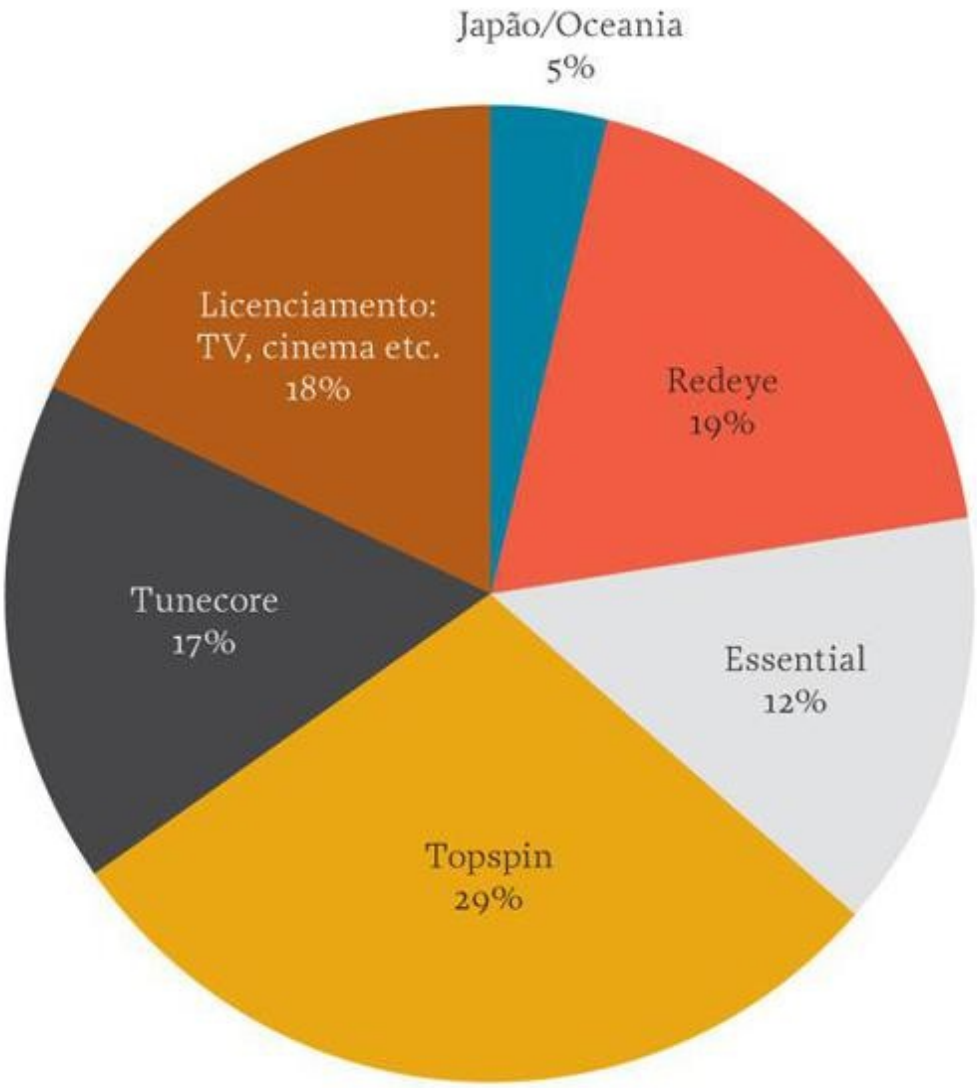
* Os empresários em geral ficam com uma comissão de 5% da renda gerada. Neste caso, os 5% dos honorários empresariais chegaram a 10% das despesas totais do lançamento independente desse álbum.

Tivemos que contratar outras empresas para cuidar do trabalho secundário: a Sacks & Co., na América do Norte, e a Gareth Davies, da rádio Chapple Davies, no Reino Unido, cuidaram da divulgação na mídia; a Topspin montou os sites para vender as faixas on-line em diversas configurações; a Tunecore administrou o processo quando os arquivos digitais foram para o iTunes; a Redeye cuidou da Amazon e de outras lojas de downloads digitais na América do Norte, além dos CDS físicos; a Essential prensou e vendeu os CDS físicos para lojas, redes e revendedores on-line na Europa. É muita coisa para administrar! Dá para ver o quanto isso pode ser complicado para um artista novo.

DIVISÃO DE VENDAS POR DISTRIBUIDORA PARA
EVERYTHING THAT HAPPENS (160 MIL UNIDADES VENDIDAS)



DIVISÃO DE RECEITA POR DISTRIBUIDORA PARA *EVERYTHING THAT HAPPENS* (US$ 1,15 MILHÃO)



David Whitehead explicou sua filosofia com relação a alguns desses revendedores: “Prefiro pagar uma taxa mensal à Tunecore (em vez de trimestral à Redeye), e uma taxa única de US$ 25 mil em vez de taxas mensais de 10%. A grande vantagem para quem abastece as lojas de serviço digital [lojas de downloads como Amazon e iTunes] diretamente ou pela Tunecore, é que você recebe mês a mês. Ao longo dos últimos doze meses, recebemos uma média de US$ 3 mil por mês com as vendas desse disco pelo iTunes.”

Três semanas após a disponibilização dos arquivos digitais nas lojas on-line e no nosso próprio site, já havíamos vendido cópias o bastante para cobrir nossos custos de gravação, que foram de quase US$ 49 mil, incluindo

despesas com viagens, engenheiros de mixagem, design gráfico, passagens de avião e músicos extras. Com base na minha própria experiência, isso me impressionou. Em um acordo padrão com uma gravadora, eu normalmente levaria de seis meses a um ano para recuperar o investimento. E eu ainda teria um monte de outros custos – os clipes (que não fizemos), a festa depois do primeiro show, os táxis até o aeroporto…

Os gráficos na página anterior trazem maiores detalhes das vendas nos Estados Unidos e fora do país. O primeiro mostra a porcentagem de unidades vendidas por cada loja, e no segundo, vemos a arrecadação proporcionada por cada uma delas.

Perceba que embora a Redeye tenha vendido 41% das cópias, o rendimento gerado por essas vendas representa apenas 19% do valor total, o que ilustra o quanto é caro vender discos em uma loja física. Por outro lado, o site Topspin vendeu apenas 14% das cópias, mas gerou 29% do rendimento total, em grande parte porque estávamos vendendo lá edições de luxo diretamente ao consumidor sem repassar a porcentagem dos varejistas.

Os US$ 59.850 gastos na produção do disco representam apenas uma parte do seu custo de comercialização. Ao todo, o custo total para o lançamento independente desse disco ficou em US$ 315 mil – criar o site, alugar os servidores, honorários de designers, promoção, manufatura etc. Isso é muito dinheiro para uma banda independente. Acabamos gerando um rendimento total de US$ 964 mil. Então, descontando as despesas de US$ 315 mil, acabamos ficando com US$ 649 mil, dos quais 50% foram para Eno, sobrando, então, US$ 324,5 mil para mim. Como nós éramos a gravadora nesse caso, pagamos nossos próprios custos mecânicos com nosso lucro.

Fiquei muito empolgado. Esse, finalmente, era o futuro. Ganhei US$ 324,5 mil com esse “disco independente”, em comparação aos US$ 58 mil que ganhei com meu acordo de royalties padrão em *Grown Backwards* – e os dois venderam quase o mesmo número de cópias: 140 mil para *Grown Backwards*, e 160 mil para *Everything That Happens*. Uou, o futuro já está aqui! Bom, essa minha empolgação pode ser justificada se você tiver os US$ 315 mil que gastamos na montagem do aparato necessário para produzir, vender e comercializar o disco. (Devo ressaltar que parte desses custos foi gasta para dar início a esse movimento, enquanto aprendíamos a lidar com a situação. Talvez eles possam ser menores no futuro, quando a infraestrutura para esse tipo de coisa já estiver instalada.)

Sempre que me animo demais com esses números, tento lembrar que gastei uma fortuna em *Grown Backwards*, que custou US$ 218 mil. Não tive que bancar isso do meu bolso, o dinheiro saiu do adiantamento da Nonesuch. Os custos de gravação de *Everything That Happens* ficaram em US$ 49 mil,

então, se eu também tivesse gasto menos em *Grown Backwards*, poderia refazer as contas e ficar com US$ 167 mil a mais do que acabei ganhando com esse disco. Nesse caso, meu lucro líquido com *Grown Backwards* teria sido de US$ 225 mil. Então, nesse cenário hipotético onde os custos de gravação foram iguais, eu na verdade teria ganhado apenas US$ 89 mil a mais com o lançamento mais ou menos independente de *Everything That Happens*. Ainda assim é vantajoso, e se você diluir esses US$ 323 mil ao longo dos dois anos que passei entre o processo de compor e gravar, ficamos com um "salário" de US$ 160 mil por ano. O que é muito mais do que ganha um professor primário em Nova Jersey. (Infelizmente, diga-se de passagem, acho que a maioria dos professores ganha muito mal.)

Mas se *Everything That Happens* tivesse sido um disco solo, se eu tivesse atuado sozinho nele como em *Grown Backwards*, teria levado para casa US$ 626 mil de lucro líquido. Agora sim! Isso dá quase três vezes o que ganhei com *Grown Backwards*, por mais que eu pudesse ter gasto o mesmo orçamento nele. Claro, *Grown Backwards* teria sido um disco muito diferente se eu tivesse decidido gravar com menos músicos, assim como *Everything that Happens* também não teria sido o mesmo sem a colaboração de Eno. É muito difícil comparar os dois discos, dadas todas as variáveis, mas acho que dá para entender onde quero chegar. Com essa situação específica como exemplo, seria até plausível imaginar um músico vivendo apenas com as vendas dos seus discos independentes. Essa renda permitiria até que você dedicasse seu tempo para compor – ou sobreviver a um ou outro fracasso.

Esse modelo de distribuição pode acabar rendendo o bastante para que até artistas novos possam viver apenas com a venda de suas músicas (sem o dinheiro dos shows)? Será que mais músicos e compositores poderiam viver da música assim? Não há garantias, mas se você não precisar de um orçamento de gravação muito grande, apoios de turnê e um grande trabalho de marketing, essa é uma alternativa que vale a pena ser explorada.

A autodistribuição não funcionou tão bem para mim na Europa e no Reino Unido quanto nos Estados Unidos. Não fizemos uma campanha muito grande de marketing. Saí na imprensa, e entregamos cópias iniciais com uma música como cortesia exclusiva para alguns blogs de música, mas não fizemos nenhum anúncio tradicional, não contratamos qualquer promoção no rádio. Nos Estados Unidos, os blogs de música estão substituindo o jornalismo. Eles são mais ágeis na hora de dar notícias e responder os fãs, e podem postar links para clipes, músicas em *streaming* e sites indicados pelo artista. Cada vez mais nos EUA, os fãs de música buscam as informações que querem pela internet, então acabamos contando com um certo efeito viral sem que fosse preciso gastar com anúncios e campanhas de marketing convencionais. Os

europeus de modo geral ainda não consomem tanta música ou informações pela internet quanto os americanos. As vendas digitais costumam ser menores por lá, e eles ainda preferem ter a imprensa tradicional como sua principal fonte de notícias. Existem vários países com gostos musicais e línguas diferentes na Europa, então uma única campanha específica não é capaz de atender toda a região como nos Estados Unidos.

Fiz uma turnê de quase um ano após o lançamento de *Everything That Happens*, com um ou outro intervalo entre 2008 e 2009. Os shows foram muito bem recebidos; todos nós nos divertimos bastante tocando. Ganhei algum dinheiro com essa turnê também, mas prepará-la saiu caro. Revisei as contas depois, e se não tivéssemos lotado a maioria dos shows, eu teria perdido dinheiro. Isso não é um bom sinal para quem não sabe se conseguirá lotar seus shows. Ainda não sei dizer se essa turnê ajudou na venda dos discos ou não. Talvez tenha ajudado um pouco, mas não tanto quanto se ele tivesse sido tocado de verdade nas rádios, por exemplo. Algumas músicas até foram tocadas na NPR e em rádios independentes e universitárias, mas as estações comerciais maiores nunca nos deram atenção. No entanto, bem depois do lançamento do disco, surgiu outra forma de apresentar essas músicas às pessoas. E essa oportunidade ilustra bem algumas das vantagens de se manter parte da propriedade e dos direitos de publicação das suas músicas.

LICENCIAMENTO

Outra fonte de renda para os músicos é o licenciamento. Em resumo, isso significa permitir que um filme, programa de tevê ou comercial use uma música sua em troca de dinheiro. Não licencio minhas músicas para comerciais, mas ainda ganho mais dinheiro licenciando músicas para filmes e programas de tevê do que com as vendas dos meus discos em si. Permitir o uso de uma música sua em um comercial pode divulgar seu trabalho para um público imenso do dia para a noite – ou pelo menos essa música específica. Essa também é uma forma de marketing, que acontece de forma separada e não depende nada da sua gravadora.

Alguns anos após o lançamento de *Everything That Happens*, Oliver Stone incluiu várias músicas desse disco em seu filme *Wall Street: O dinheiro nunca dorme*. Muitas pessoas disseram que adoraram as músicas que tínhamos composto para o filme, sem saber que o disco ao qual elas pertenciam havia sido lançado há um bom tempo. Isso confirmou para mim que embora o processo de distribuição esteja ganhando espaço na internet relativamente rápido, divulgar seu trabalho ainda exige um trabalho tradicional de marketing – e dinheiro. Para artistas que ainda não consolidaram seus nomes, isso pode ser ainda mais importante.

Eno e eu podemos ser exceções, mas muitos filmes costumam licenciar músicas de discos ou bandas não muito conhecidos. Desconfio que talvez isso até seja um ponto positivo – vários diretores de cinema são grandes fãs de música. O já falecido cantor-compositor Nick Drake não vendeu muitos discos e não chegou a ser muito famoso, mas seja lá quem cuida dos seus direitos de publicação está ganhando um bom dinheiro. Suas músicas foram usadas mais de uma vez em grandes campanhas comerciais, filmes e programas de tevê.

Caso você detenha os direitos das suas músicas e elas sejam sampleadas, isso também pode se tornar uma fonte de renda. Quando uma canção é sampleada por outro artista, isso em geral acontece pelas suas qualidades musicais ou sonoras, e não por ela já ser um sucesso. Na verdade, samplear um grande sucesso é um tanto malvisto, então artistas obscuros têm ainda mais chance. Até um artista relativamente desconhecido pode às vezes se surpreender ao encontrar uma boa fonte de renda caso uma música sua seja sampleada, mas essa renda sempre será mais significativa para o compositor caso ele detenha uma boa porcentagem dos seus direitos de publicação.

Quanto maior for o controle sobre os direitos de publicação, ou até, quando for possível, dos direitos sobre suas gravações master, mais um compositor ou uma banda irá se beneficiar de fontes de renda desse tipo – embora isso possa levar um tempo. Um contrato de licenciamento pode render mais do que uma turnê inteira, e com certeza mais do que os royalties pelas vendas de um CD por uma gravadora. Muitas vezes, uma banda ou um compositor sentirá a necessidade de abrir mão de parte dos seus direitos de publicação em troca de um dinheiro que irá ajudá-lo a enfrentar seus primeiros anos de carreira, mas caso você consiga mantêlos, será recompensado rapidamente. É triste dizer, mas a maioria dos músicos não têm planos de aposentadoria, então planejar o futuro pode ser crucial.

Algumas décadas atrás, quando a MTV estava indo bem, atraindo público e ganhando dinheiro, as grandes gravadoras decidiram que o fato de ela estar oferecendo publicidade gratuita aos artistas dos selos não era mais aceitável. Eles começaram a achar que a MTV estava lucrando enquanto os selos forneciam à emissora todo o seu conteúdo de graça. Então os selos fizeram acordos com a MTV para continuar oferecendo seus clipes, mas agora por uma taxa fixa. As gravadoras alegaram que iriam repassar parte dessa renda considerável a seus artistas, mas acho que isso nunca aconteceu. Como resultado, a MTV começou a exibir cada vez menos clipes e se concentrou em reality shows baratos, que eles podiam controlar e sindicalizar. Parte dessa mudança com certeza foi motivada pela recusa a pagar as gravadoras pelo seu conteúdo.

Uma situação similar está acontecendo agora na internet. Surgiram vários sites e aplicativos, como o Pandora e o Spotify, nos quais seus clientes podem ouvir música por *streaming*. Não é uma questão de ter acesso às músicas que você já comprou, e sim àquelas que você não possui física ou digitalmente. O Spotify fechou acordos com as maiores gravadoras, assim como a MTV fez anos antes. E como aconteceu na época, os artistas, que deveriam ter direito a uma parcela desse dinheiro, foram excluídos da equação. Talvez isso seja corrigido dessa vez, e nesse caso, o *streaming* de suas músicas se tornará uma fonte de renda adicional para os artistas – ainda mais se o artista detiver os direitos de suas composições e gravações. Mas isso ainda é incerto.

LIBERDADE *VS.* PRAGMATISMO

Os modelos que descrevi não são fechados. Eles podem se transformar e evoluir. Aimee Mann e seu agente começaram seguindo 100% o caminho do "faça você mesmo", mas depois acabaram fechando acordos com várias distribuidoras para pôr seus discos em lojas de varejo.

No futuro, veremos mais artistas combinando elementos desses modelos para criar versões híbridas desses acordos. O mercado hoje é mais flexível que antes, o que é ótimo para artistas veteranos e novatos. Já cansamos de ouvir que o mercado musical está indo para o buraco, mas na verdade, estamos em uma época ótima para a música – cheia de possibilidades. Ganhar a vida com a música – que é do que realmente estamos falando aqui, não só da fama e da glória – de fato ainda é possível.

No entanto, essa variedade de opções pode ser paralisante. Vários artistas que preferem receber um bom montante adiantado nunca saberão os benefícios do planejamento de longo prazo. Manter um maior controle sobre os seus direitos em troca de menos dinheiro é em geral a saída mais inteligente. Pop stars de grande porte ainda precisarão dessa força inicial e de um maior esforço de marketing para os seus lançamentos, e essa é uma coisa que apenas gravadoras tradicionais (ou gravadoras junto com promotoras de shows) podem oferecer. Mas para os outros, isso que hoje chamamos de gravadora pode ser substituído por uma nova entidade, uma empresa pequena que basicamente canaliza a renda e as faturas de várias outras entidades e revendedores, e mantém todos os balanços diferentes em ordem. Um consórcio de artistas de médio porte que compartilham os serviços de uma entidade assim poderia fazer esse modelo funcionar bem – em uma espécie de colaboração empresarial.

A United Musicians, empresa fundada por Michael Hausman é um bom exemplo disso. Ele comentou comigo que esse tipo de organização precisa de

uma certa escala para conseguir se sustentar. É necessário ter um bom número de artistas a bordo para amortizar os custos com seus funcionários, assessoria de imprensa, custos administrativos e aluguel. Como a maioria dos artistas não trabalha ao mesmo tempo – enquanto uns estão compondo, outros estão gravando –, esse modelo pode funcionar. A equipe administrativa não fica sem trabalho de repente, ou a empresa, sem dinheiro quando um artista decide que precisa de um tempo para compor seu novo material.

Nenhum modelo específico serve para todos. Há espaço para todo mundo. Como muita gente, adorei "Umbrella" de Rihanna, e "Ain't No Other Man", de Christina Aguilera. Às vezes, o que quero ouvir é um pop comercial mesmo, mas não quero que essa seja minha única opção. Em alguns momentos, o mercado parecia nos oferecer uma falsa escolha: pop comercial ou nada. Mas talvez esse já não seja mais o caso.

Isso é empolgante. Em última instância, todos esses modelos devem satisfazer as mesmas necessidades humanas: Que objetivo queremos que a música cumpra? Como podemos visitar os lugares na nossa cabeça e no nosso coração aos quais só a música consegue nos levar? Não é *isso* o que realmente queremos comprar, vender, trocar ou baixar? No entanto, isso é impossível. Independente do formato no qual a música seja comercializada, essa experiência tão valiosa, a coisa que realmente amamos, ainda será efêmera e intangível. Os publicitários sempre nos tentaram com a ideia de que sensações prazerosas, a alegria e a surpresa de uma boa música, podem ser empacotadas ou ligadas a um artefato tangível, como perfumes, sapatos, jeans ou um carro – mas isso não é verdade. Essas emoções são fugidias, e isso faz parte de toda a graça.

* O número se refere apenas às vendas nos Estados Unidos. Na verdade, as vendas no mercado internacional podem "salvar" os contratos de muitas bandas.

* Essa situação não é nenhuma novidade. Alguém poderia dizer que uma música produzida por Phil Spector durante seu apogeu nos anos 1960 é totalmente diferente do que aquelas nas quais ele não trabalhou. Mais recentemente, canções com batidas – em vez de letras, ou melodias – produzidas por Timbaland podem ser mais identificáveis e às vezes até mais grudentas graças à sua utilização singular de samples. Isso faz com que esses profissionais sejam automaticamente coautores dessas músicas? Técnica e legalmente, não. Mas o produtor pode exigir seu crédito, ou o artista, reconhecendo o valor da sua contribuição, pode oferecê-lo voluntariamente.

CAPÍTULO OITO

Como criar uma cena

Este capítulo não é sobre como ir a uma festa e ofender o dono da casa. Estou me referindo àquele momento especial quando um florescimento criativo parece formar todo um novo centro social – um aglomerado de galerias, uma vizinhança ou um bar que serve como casa de shows. Já me perguntei várias vezes por que esse tipo de coisa acontece em determinados momentos e lugares específicos, em vez de quaisquer outros.

O bar e casa de shows CBGB situado no Bowery, em Nova York, foi um desses lugares. Com o tempo, passou a ser comum me perguntarem se eu tinha noção de que algo de especial estava acontecendo lá entre meados e o final dos anos 1970. Na verdade, não. Para mim, o cenário musical em Nova York me parece pelo menos tão fértil hoje quanto na época – ele só não está concentrado em um bar ou uma região específica. Eu me lembro de estar no CBGB, vendo outras bandas tocarem, e claro, às vezes eu pensava: "Nossa, eles são bons *mesmo*!", mas em várias outras, eu dizia: "Essa banda é um lixo, pena que esses caras sejam tão legais". Hoje ainda acontece exatamente a mesma coisa quando saio para ouvir música – às vezes, fico maravilhado, e em outras, é uma perda de tempo.

Naquela época, eu e meus colegas de banda ensaiávamos no nosso loft ali perto e depois tocávamos no CBGB sempre que podíamos. Mas essa era apenas nossa rotina; não era nada que nos parecesse especial. Na nossa cabeça, éramos um típico grupo de artistas, lutando para sobreviver, como esse tipo de gente sempre fez. Nossos dias (e muitas vezes as noites também) eram simples, tediosos. Não era como em um filme, onde todo mundo está sempre pulando de um momento de inspiração ou lugar empolgante para o outro, organizando conscientemente uma revolução. Além disso, o CBGB era uma pocilga em uma parte praticamente ignorada da cidade – um fato que posso ter subestimado.

Para mim, não havia nenhuma revolução acontecendo – se é que essa palavra realmente se aplica. Mas eu sabia que eu e vários outros estávamos indo contra grande parte da música que havia existido antes de nós, e que esse sentimento era marcante naquela época. Mas e daí? Todo mundo estava fazendo isso à sua maneira, rejeitando coisas e seguindo em frente. Isso faz parte do processo de descobrir quem você é; não é nada especial.

Pelo que me lembro, o CBGB "pegou" mesmo em 1974, quando Tom Verlaine e alguns outros convenceram Hilly Kristal, o dono do espaço, a

deixá-los tocar pela entrada no que na época era um bar de motoqueiros no Bowery. “Tocar pela entrada” significava que o bar cobrava uma pequena taxa de entrada no lugar, que ia para a banda, e Hilly levava em troca o dinheiro gasto pelos novos clientes que acabavam entrando ali e comprando cerveja. Era um negócio justo. Os dois lados se beneficiavam – o bar não vinha atraindo muitos clientes na época, então Hilly não tinha muito a perder. Tentarei mostrar ao longo deste capítulo que esses espaços de shows e suas posturas podem ajudar a formação de uma cena musical tanto quanto a criatividade dos músicos. Então, Tom e Hilly merecem boa parte do crédito, porque com esse simples acordo, eles abriram um pouquinho a porta, e isso permitiu o florescimento de uma cena musical.

Quando eu e meus amigos fomos para Nova York, por volta de 1974, comecei dormindo no chão do loft de um pintor que por acaso vivia a uma quadra do CBGB. Patti Smith e a banda de Tom, Television, tinham acabado de começar a tocar lá, e nós percebemos que talvez, quem sabe, nosso projeto, que estava prestes a se tornar os Talking Heads, pudesse tocar por lá também. Essa ideia nos empolgou muito. Começamos a ensaiar mais a sério. Eu já vinha compondo algumas músicas aqui e ali sozinho mesmo. E apesar de no capítulo anterior eu ter questionado se um criador de fato faria arte sem ter para quem exibir suas obras, acho que eu teria feito tendo ou não o CBGB em frente de casa. Mas saber que havia um possível lugar para tocarmos nossas músicas ajudou a focar minhas energias, então comecei a produzir mais, e a banda que veio a se tornar os Talking Heads enfim começou a ensaiá-las.

Em termos estruturais, o CBGB era um sistema perfeito, que se alimentava e organizava sozinho. Como um sistema orgânico, em certo sentido: um recife de coral, um sistema de raízes, um formigueiro, um rizoma, uma rede neural. Uma entidade emergente governada por algumas poucas regras simples que Hilly estabeleceu logo no começo, regras que possibilitaram que toda a cena crescesse e depois se desenvolvesse e ganhasse vida própria. Eu não sabia de nada disso na época, é claro – não é como se eles tivessem um estatuto ou panfletos com as regras colados nas paredes.

Tempos depois, acabei percebendo que às vezes é possível prever se uma dada situação irá ou não se transformar em uma cena forte. Como disse, isso não depende apenas da inspiração e da criatividade dos indivíduos que participam dela. Uma confluência de fatores externos ajuda a incentivar o talento latente em uma comunidade a florescer. Ao longo deste capítulo, irei explicar alguns desses fatores. Pode não ser uma lista definitiva, mas é um começo.

1. É PRECISO QUE HAJA UM LUGAR DE TAMANHO E LOCALIZAÇÃO ADEQUADOS ONDE APRESENTAR O NOVO

MATERIAL

Isso parece meio óbvio, mas vale a pena comentar porque nem todo espaço funciona para todo o tipo de música. Como expliquei no primeiro capítulo, o lugar onde a música é ouvida pode determinar o tipo de material criado pelo artista que toca nesse espaço. Talvez seja desanimador reconhecer que meros tijolos e concreto podem moldar a criação de um artista, mas isso não tira o mérito do talento ou da habilidade dos compositores ou intérpretes. Suas músicas e performances ainda serão, assim esperamos, totalmente sinceras, apaixonadas e autênticas – o que acontece apenas é que canalizamos nossos impulsos criativos inefáveis, às vezes de maneira inconsciente, para formular algo adequado a uma determinada situação. A mera existência do CBGB facilitou a criação de bandas e canções que tocaram nossos corações e nossas almas. O lugar tinha o tamanho certo, o formato certo e estava na região certa.

Era um lugar bem pequeno, mas não parado. Tinha sempre gente conversando no bar e música na *jukebox*, então não havia aquela aura de casa de espetáculos ou uma energia como a do Bottom Line, a algumas quadras dali, onde as pessoas se sentiam compelidas a se sentar para assistir a um show. O espaço, em sua configuração física e social, deixava claro que, caso os artistas fossem apresentar algo mais teatral ali, isso aconteceria com recursos técnicos limitados. Não havia espaço para estruturas complexas ou ideias de alta tecnologia, e qualquer um que estivesse nos "bastidores", prestes a entrar no palco, ficava à vista de todos. Isso significava que ninguém sequer cogitava a ideia de encenar espetáculos que usassem cenários ou uma iluminação elaborada – algo assim seria fisicamente impossível lá. Sempre gostei de ter restrições criativas, e o CBGB, por sorte, tinha várias.

Mesmo em um show com recursos extremamente modestos, ainda tinha espaço de sobra para brincar com gestos, figurinos e com o som. Era "teatro de pobre", como dizia o inovador teatral polonês Jerzy Grotowski. Segundo ele, no teatro, o importante é "descartar as máscaras, revelar a substância do real: uma totalidade de reações físicas e mentais". Grotowski disse ainda: " É nisso que podemos ver a função terapêutica do teatro para as pessoas na civilização atual. É verdade que o ator realiza esse ato, mas isso só é possível por intermédio de um encontro com o espectador".[1]

Fazendo jus às palavras de Grotowski, eu diria que naquela época, alguns dos espetáculos mais inovadores e viscerais dos Estados Unidos não estavam sendo realizados nos teatros convencionais, mas sim naquele bar imundo no Bowery e em outros clubes que tentaram imitá-lo nos anos seguintes. Vários grupos revolucionários de teatro também surgiram no centro por volta dessa mesma época – como o Wooster Group e o Mabou Mines –, com um estilo

similar bem direto, imediato e real, apesar de não serem de forma alguma naturalistas. Mas no CBGB, um novo teatro estava nascendo, um teatro cru e confrontador. Era música para os nossos ouvidos – por assim dizer.

2. OS ARTISTAS DEVEM PODER TOCAR SEU PRÓPRIO MATERIAL

Isso pode parecer óbvio também, mas é importante. Hilly era aberto a músicas novas, e grande parte do que aconteceu por lá foi graças a essa postura. Havia muito poucos espaços na época para bandas e músicos que já não tivessem contratos com gravadoras (e o apoio promocional e financeiro em geral garantido por elas) ou não estivessem dispostos a fazer covers de músicas famosas. Havia alguns clubes de folk na Bleecker Street, mas eles não pareciam interessados em entender o rock como um estilo de música sério (e com "sério", não quero dizer hermético ou virtuoso). Podia-se encontrar alguns clubes de jazz naquela região, mas eles também não funcionariam como espaços para shows de rock. Para a maioria dos donos de bares, seria impensável que alguma pessoa em sã consciência se interessasse em ouvir uma banda que nunca havia tocado no rádio antes – ou em qualquer outro lugar, na verdade.

Portanto, ainda que hesitante, essa iniciativa de Hilly e outros de deixarem que certas bandas tocassem seu próprio material para pequenos grupos de amigos e outros clientes bebendo cerveja foi algo de grande importância. Quando os Talking Heads enfim gravaram seu primeiro disco e começaram a tocar fora de Nova York, não havia nenhuma outra rede de proprietários de bares abertos a esse tipo de coisa. Como resultado disso, acabamos nos apresentando em qualquer lugar patético que nos deixasse apresentar nosso próprio material – como um centro acadêmico em uma universidade onde um cara conseguiu amplificar nossos instrumentos com seu próprio aparelho de som, uma pizzaria em Pittsburgh e uma festinha de aniversário em Nova Jersey. No entanto, ao longo dos anos seguintes, uma rede de pequenos clubes se formou, e bandas como a nossa puderam ligar os pontos e tocar em toda a América do Norte e na Europa. Mas isso só aconteceu depois.

O surgimento desse fórum onde qualquer um com uma banda e algumas músicas podia apresentar suas ideias, sua fúria e sua loucura não apenas ajudou o rio a seguir seu fluxo, como de fato ajudou a criar o próprio rio em si.

3. OS MÚSICOS DEVEM GANHAR ENTRADA LIVRE NAS NOITES EM QUE NÃO ESTÃO TOCANDO (E TALVEZ UMA CERVEJA TAMBÉM)

Não havia muita camaradagem entre as bandas no CBGB. Não que houvesse

antagonismo, mas todos queriam demarcar seu próprio território criativo, e se alinhar com os outros poderia criar o risco de diluir esses limites. Ainda assim, Hilly deixou a entrada livre para os vários músicos que tocavam no CBGB, então o lugar logo se tornou um verdadeiro ponto de encontro. Para nós, não havia nenhum problema em nossos colegas músicos não pagarem para ver nossos shows – nós não pagávamos para ver os deles também. Havia sempre alguns músicos da área no bar, com uma cerveja na mão, em um prelúdio da ideia usada anos depois pelos donos de clubes e restaurantes, que ofereciam bebidas grátis a modelos para que elas frequentassem seus estabelecimentos no centro, atraindo assim mais clientes (em sua maioria homens). No CBGB, esse foi um processo mais orgânico, menos calculado e cínico. Isso também garantia que sempre houvesse um público para as bandas que estavam tocando. Esses caras podiam não estar prestando muita atenção, mas pelo menos estavam lá. Então, mesmo uma banda sem nenhum fã conseguia ter algumas pessoas ali para ouvir seu som – ou quase.

4. DEVE HAVER UM QUÊ DE ALIENAÇÃO QUANTO À CENA MUSICAL DOMINANTE

Uma cena de sucesso oferece uma alternativa. Alguns de nós acabaram percebendo que não nos sentiríamos tão confortáveis assim em nenhum outro lugar, e que a música em outros clubes provavelmente seria péssima. Portanto, o ponto de encontro é um lugar para que os alienados compartilhem suas ideias misantropas sobre a cultura musical dominante.

Isso não significa que todos nós reagíamos a essa alienação da mesma forma. Segundo a imprensa, a cena no CBGB era composta apenas de um punhado de bandas – mas isso não era verdade. Apesar de serem empasteladas sob o rótulo de punk-rock, todo o tipo de banda tocava por lá. Havia bandas de rock progressivo, de jazz fusion, de improvisação e cantores de folk que pareciam ter caído para o lado errado da Bleecker Street. Os Mumps tocavam power pop, e até poderíamos dizer que os Shirts foram os precursores do musical Rent. Todos nós éramos avessos e estávamos insatisfeitos com os dinossauros do rock que vagavam pela Terra naquela época. E expressávamos essa aversão de diversas formas, mas aquele era um lugar no qual podíamos nos comiserar juntos e planejar um novo caminho.

As bandas de glam que já existiam – New York Dolls, Bowie, Lou Reed e alguns outros – eram vistas como descoladas e provocativas, mas quase tudo associado de alguma forma ao mainstream era considerado totalmente irrelevante. As rádios eram dominadas pelos Eagles e o “Som da Califórnia”, bandas de cabeludos e a disco music – tudo aquilo parecia existir em um outro universo. Gostávamos muito da disco music, mas a ideia dominante

entre os roqueiros era que a dance music era “artificial”, nada autêntica ou sincera.

O padrão elevado das performances ao vivo na época pareciam também irrelevantes para nós. As bandas de rock de arena e os megaconjuntos de R&B eram lendários pelos seus incríveis shows – espetáculos enormes com pirotecnia e naves espaciais. Esses shows estavam a anos luz de qualquer coisa próxima à nossa realidade. Eles representavam uma fuga, uma fantasia, e eram muito divertidos, mas não tinham nada a ver com a sensação de se ver jovem, cheio de energia e muito frustrado. Aqueles artistas com certeza não falavam com ou por nenhum de nós, por mais que tivessem algumas músicas legais. Se quiséssemos ouvir uma música que falasse direto com o nosso pessoal, estava claro que nós mesmos teríamos de criá-la. E se ninguém mais gostasse, bom, tudo bem – ao menos teríamos algumas músicas que significavam algo para nós.

Enquanto isso, o mundo da arte no SoHo, alguns poucos quarteirões ao oeste de Bowery, estava sendo dominado pelos polos gêmeos do conceitualismo e do minimalismo. Em grande parte, esse era um material bem hermético, mas os zumbidos e repetições hipnóticas criados pelos compositores de vanguarda ligados à cena (como Philip Glass e Steve Reich) de alguma forma conseguiram usar a estética minimalista e torná-la interessante, e então alguns elementos disso acabaram chegando ao punk-rock. É possível traçar conexões entre as composições de uma nota só de Tony Conrad e bandas como Velvet Underground, Neu! e Faust, e depois com bandas como Suicide e assim por diante. Esse som hipnótico acabou chegando aos palcos dos clubes também, com o volume no talo e muitas distorções.

A pop art dos anos 1960 se estendeu como um movimento, transformando-se e ganhando um tom mais irônico enquanto se afastava de suas origens. Se comparados aos trabalhos sisudos dos conceitualistas e minimalistas, esses caras pelo menos pareciam ser mais divertidos. Warhol, Rauschenberg, Rosenquist, Lichtenstein e seus colegas se comunicavam, de uma forma peculiar e irônica, com um mundo que nos era conhecido. Eles aceitavam que a cultura pop era o lago no qual todos nós estávamos nadando. Acho que posso falar por vários músicos de Nova York dessa época e dizer que gostávamos muito da cultura pop, e admirávamos seu pragmatismo musical. Os Talking Heads fizeram covers do 1910 Fruitgum Company e dos Troggs, e Patti Smith ficou famosa por retrabalhar a canção superprimitiva “Gloria”, além da canção de soul “Land of 1.000 dances”. Claro, essas nossas versões eram bem diferentes do que se poderia esperar de uma banda comum tocando covers em outro bar qualquer. Nesse caso, estaríamos tocando Fleetwood

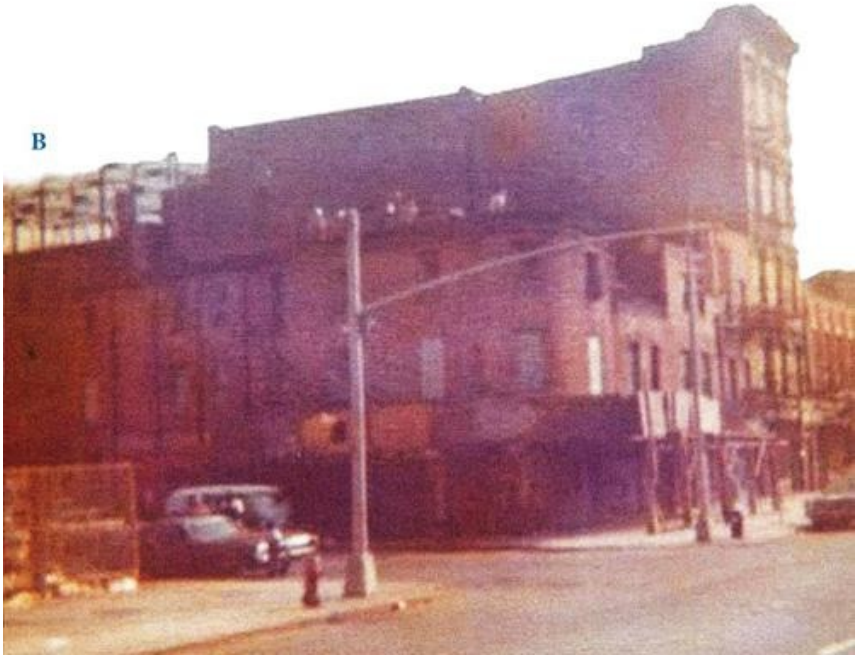
Mac, Rod Stewart, Donny and Marie, Heart, ELO ou Bob Seger. Não me entenda mal, alguns desses caras têm músicas ótimas, mas elas não falavam sobre o mundo no qual eu vivia. Os primeiros sucessos mais primitivos do pop que ouvimos no rádio quando ainda éramos crianças suburbanas agora nos pareciam diamantes brutos a serem trabalhados. Fazer covers dessas canções era como criar um elo entre nossas primeiras experiências com a música pop e as nossas ambições atuais – era como reviver aquela inocência cheia de empolgação e significado.

Se eu fizesse um diagrama com as conexões entre arte e música, diria que os Ramones e o Blondie eram bandas de pop art, enquanto os Talking Heads eram minimalistas ou conceituais, com uma batida de R&B. O Suicide era minimalista com elementos de rockabilly. E Patti Smith e o Televison eram expressionistas românticos, às vezes com uma leve pegada surrealista. Claro, as coisas não são tão simples assim – não é possível traçar paralelos entre qualquer tipo de coisa e os movimentos artísticos. Uma coisa que todas as bandas de fato tinham em comum era o fato de que estávamos trabalhando com a estrutura de uma forma popular de arte que nós adorávamos, e havia sido alienada do nosso mundo nos últimos anos. Como resultado disso, todos nós às vezes tentávamos procurar inspiração em outros lugares – em outras mídias, como belas artes, poesia, performances artísticas, de drags e espetáculos de circo. Tudo isso foi usado como pontos de referência por nós. Ser forçado a olhar para fora do mundo da música foi ótimo. Pode ter sido um ato de desespero, mas que levou todos nós à criação de algo novo.

5. O ALUGUEL PRECISA SER BARATO – E CONTINUAR BARATO

O CBGB ficava em uma região pobre. Hoje,[A] existem estabelecimentos gourmet e restaurantes chiques ali perto, mas na época,[B] o Lower East Side e a área em volta do Bowery eram lugares bem barra pesada. Havia bêbados por toda parte. Não era romântico ver esses caras abaixando a calça no supermercado para fazer as necessidades no meio do corredor; era nojento e deprimente, como várias outras coisas que tínhamos que enfrentar por ali. Mas o aluguel na região era barato – US$ 150 por mês pelo apartamento que Tina, Chris e eu dividíamos na Chrystie Street, por mais que não tivéssemos banheiro, chuveiro ou mesmo calefação. O preço não era baixo à toa.

A



No inverno, às vezes era difícil saber se alguém desmaiado no meio da neve estava só bêbado ou chapado, ou se aquele corpo comatoso na verdade era um cadáver. Nosso apartamento ficava próximo à região com as prostitutas mais baratas e fuleiras da cidade. Mais ao leste, traficantes vendiam heroína quase abertamente nas esquinas, e a clientela usava os prédios abandonados na região para se injetar. Envelopes vazios de plástico marcados com os logos de várias “marcas” se espalhavam pelas calçadas. Sobreviver nesse mundo, tornar-se uma estrela no centro, não era exatamente “fazer sucesso” no mercado da música em qualquer sentido convencional. Talvez tivéssemos a sensação de que aquilo era um tipo de sucesso porque estávamos sendo aceitos pelos nossos colegas, mas para os nossos pais e todas as pessoas de fora, estávamos apenas vivendo na pobreza.

No entanto, sobreviver e produzir ali trazia a ideia de fazer parte de um lugar no qual era possível se sentir minimamente integrado a uma comunidade. Por mais que para os padrões de hoje os aluguéis na área fossem absurdamente baratos, nós três, que começamos os Talking Heads, só dividíamos aquele apartamento para economizar dinheiro, como todos os outros. O loft dos caras do Blondie ficava um pouco ao sul do CBGB no Bowery, e Arturo Vega, uma espécie de mentor para os Ramones, morava logo ali na esquina.

De fato havia um certo romantismo pela história cultural daquela área nas nossas mentes. Pessoas que nos inspiravam muito ainda rondavam pela região – William Burroughs morava ali perto e Allen Ginsberg também – então na nossa cabeça, nós estávamos em certo sentido dando continuidade ao legado deles. Mesmo não sendo músicos em si, eles eram uma fonte de inspiração tão intensa quanto as melhores bandas que já haviam existido até então. E por mais que nem Ginsberg, nem Burroughs pudessem ser classificados como "românticos", eles enquanto pessoas, e suas posturas em relação à vida e à arte, faziam parte de toda uma mística descolada que, aos nossos olhos, dava à pobreza um quê de glamour.

Os aluguéis baratos permitem que artistas, músicos e escritores vivam sem muito dinheiro durante seus anos de formação. Nesse ambiente, eles têm tempo para se desenvolver e podem fazer parte de uma comunidade que fomenta e suporta seu crescimento. Todo mundo sabe que quando essas áreas passam por processos de gentrificação, os moradores locais e seus artistas de poucos recursos acabam sendo expulsos. No entanto, nem toda área com aluguéis baixos propicia a criação de uma cena. Morei há pouco tempo na West 30s, em Manhattan, onde os aluguéis costumavam ser baratos, mas nenhuma comunidade floresceu por lá. Aluguéis acessíveis por si só não são o bastante.

6. AS BANDAS DEVEM RECEBER UM PAGAMENTO JUSTO

No CBGB, as bandas recebiam ou todo o dinheiro arrecadado na bilheteria ou pelo menos uma boa porcentagem, enquanto Hilly continuava lucrando com as vendas no bar – que foram melhorando consideravelmente conforme as bandas começaram a atrair um público maior. Nós, dos Talking Heads, tínhamos empregos fixos, mas depois de um ano, conseguimos nos dedicar à música em tempo integral. Assim que começamos a lotar a casa, o que se resumia a 350 clientes pagantes, a porcentagem que ganhávamos da entrada passou a ser o bastante para bancar nossas contas. Tente conseguir um acordo desses num bar de hoje. O CBGB era nossa rede de segurança, tanto em termos criativos quanto financeiros.

Quando fiquei sabendo tempos depois de bandas que pagavam para tocar em certos bares, percebi que as coisas haviam tomado um rumo distorcido e péssimo. Esse desejo inato e desesperado de criar e de se apresentar passou a ser explorado em vez de apoiado, o que é como pegar uma necessidade humana básica, como querer amar e ser amado, e dar um jeito de ganhar dinheiro em cima disso. Foi um sinal dos tempos. A década do egoísmo havia começado.

7. A TRANSPARÊNCIA SOCIAL DEVE SER ENCORAJADA

Os camarins no CBGB eram pequenos e não tinham portas, então qualquer pessoa ao passar por ali poderia ver você arrumando seus equipamentos e se preparando para tocar. Não havia espaço para privacidade – o que às vezes era irritante, mas talvez fosse algo bom. Os drogados e casais apaixonados acabavam arrumando lugares para se esconder, mas os músicos tinham que ser transparentes. Ter uma postura de diva ali seria difícil ou impraticável – dada a estrutura física, acabaria parecendo ridículo. Os músicos eram obrigados a interagir e se enturmar com o público. Não havia área VIP. Os banheiros eram famosos pela sujeira – pelo que me lembro, os vasos ficaram um bom tempo sem assentos. Acho que um deles chegou a ser quebrado. Esse não foi um fator que ajudou a formar a cena; não era nada charmoso, nem romântico. Por mais que ser forçado a tocar com recursos limitados e a se integrar com o público possa de fato ter sido produtivo, conviver com banheiros quebrados em bares assim é apenas tosco e deprimente.

Havia sempre uma *jukebox* tocando quando nenhuma banda estava no palco. Hilly a encheu em maior parte com discos de 45 rpm de bandas locais que se apresentavam por lá, então se uma banda havia se dado ao trabalho de pagar para que uma de suas músicas fosse gravada e prensada em um disco, você sabia que ele acabaria indo parar em pelo menos uma *jukebox* da cidade. Claro, havia também várias outras pérolas em 45 rpm de outras bandas excelentes nessa jukebox – Stooges, Mysterians. Uma jukebox inteira poderia ter sido enchida com a compilação Nuggets de Lenny Kaye, e ninguém reclamaria. Por mais diferentes que fossem os músicos que tocavam no CBGB, nossas inspirações no fundo vinham de várias músicas e bandas em comum. Toda noite, recebíamos lembretes aurais de onde todos nós havíamos vindo, onde estávamos no momento e para onde estávamos indo. Essa seleção tão rígida pode parecer um pouco dogmática, analisando agora em retrospecto – nem sei o que aconteceria se alguém colocasse um disco de jazz ou folk para tocar ali! No entanto, isso nos trouxe uma sensação de solidariedade, algo raro para os nova-iorquinos que muitas vezes sabotavam o crescimento de uma comunidade com seus egos inflados. Aquela *jukebox* foi, em certo sentido, um exemplo de *crowdsourcing*, sendo usada como uma espécie de cola sônica, uma amálgama social. Aquela máquina nivelava o ambiente do lugar tanto quanto a falta de privacidade nos camarins.

Vários clubes de música funcionam como cinemas: quando o show acaba, espera-se que todo mundo pague sua conta no bar e vá embora. Você não pode ir à maioria desses lugares só para ficar por lá, porque há uma agenda fechada com shows em horários específicos, e se você chegar antes da apresentação que quer ver e houver outra antes, não poderá entrar. É impossível haver convivência nesses lugares, é claro. Não há nenhuma

comunidade de músicos, e uma cena nunca se desenvolverá ali. Pelo que sei, nesses lugares existe apenas a comunidade de atendentes e garçons – as poucas pessoas que podem passar a noite inteira ali. Bill Bragin tocou por ótimos anos no Joe's Pub, em Nova York, mas por mais que eu tenha adorado seus shows, também senti que as noites lá eram estruturadas demais. Em geral. depois da apresentação, eu apenas voltava direto para casa. A música podia ser excelente, mas não havia nenhuma chance para um encontro casual – as pessoas só estavam ali para ver o show pelo qual haviam pagado. Lugares assim ganham mais dinheiro no curto prazo, porque podem cobrar ingressos separados para cada show e trazer dois, às vezes até três bandas para tocar por noite, cada uma com seu respectivo público pagante. No entanto, também não há nenhuma sensação de lealdade entre o público, nem clientes a quem recorrer que confiem no lugar tanto quanto na música que adoram. Você sabe quando uma cena está nascendo quando vai para um lugar mesmo sem saber que bandas irão tocar lá.

Ainda há alguns lugares assim em Nova York, mas eles em geral são pequenos, como o Nublu, no East Village, e o Barbes ou o Zebulon, em Williamsburg. Mas até o lançamento deste livro, eles talvez já nem existam mais.

8. DEVE SER POSSÍVEL IGNORAR A BANDA QUANDO NECESSÁRIO

No começo, o CBGB tinha um bar com um balcão comprido, e você precisava passar por ele e depois por um palquinho para chegar à mesa de sinuca nos fundos. Você podia passar o tempo jogando sinuca enquanto via uma banda (mais ou menos — ela estaria de costas para você), ou esperava a próxima. O CBGB era um lugar comprido e estreito, e apenas um pequeno grupo de pessoas conseguia de fato ficar em frente ao palco. A maior parte do público acabava se aglomerando no bar, ou em volta da mesa de sinuca, e essas pessoas atrás do palco muitas vezes mal prestavam atenção na banda. Isso pode não parecer ideal, mas talvez o fato de não tocar sob um intenso escrutínio (sempre parecia que apenas algumas poucas pessoas estavam prestando atenção) tenha sido importante, ou até benéfico. Essa situação descontraída, despojada e talvez até um pouco degradante permitiu um desenvolvimento criativo mais natural e tranquilo.

Tempos depois, Hilly realocou o palco (estou evitando a palavra "remodelou") e comprou um sistema de som melhor, transformando o CBGB num dos melhores espaços em termos de som na cidade. Isso pode parecer algo muito progressista – pelo menos a parte do sistema de som. A maioria dos donos de clubes é avessa a melhorias técnicas. Desde que as pessoas estejam comprando bebidas, para que se importar? Acho que Hilly teve seus

próprios motivos. Talvez ele estivesse pensando em produzir uma série de gravações ao vivo ali, que poderiam se tornar outra fonte potencial de renda para ele. Mas vai saber. Talvez ele só estivesse sendo legal!

Em certo sentido, aquele ambiente casual me lembrava dos meus tempos de artista de rua. Quando você toca na calçada, não é difícil fazer um ou dois curiosos pararem para ouvir, mas se você consegue chamar a atenção dos que estão passando apressados por ali a caminho de algum outro lugar, isso sim já é um sucesso de verdade. Às vezes, o cara que parecia ter passado a noite toda jogando sinuca era o que vinha falar com você depois do show, provando que estava sim ouvindo sua música.

O LEGADO DE UMA CENA

Após fechar acordos com gravadoras, algumas das bandas que sugiram no CBGB passaram a tocar cada vez menos por lá. Elas saíam em turnê ou paravam para compor e ensaiar seu novo material com um pouco mais de profissionalismo. Os Talking Heads foram uma dessas bandas. Eu me lembro de compor no meu apartamento no East Village, no final dos anos 1970, e depois ir para o CBGB quando conseguia preparar alguma coisa. Sair de casa era meio que uma forma de recompensa para mim. O CBGB até acabou figurando em uma das canções que compus, “Life During Wartime”, na qual o clube é imaginado do ponto de vista de um membro da versão norte-americana da gangue de Baader-Meinhof – guerrilheiros urbanos que sentem falta de poderem ir aos bares que costumavam frequentar. Ao nos aventurarmos pelo mundo, acabamos sentindo falta dos nossos antigos pontos de encontro familiares.

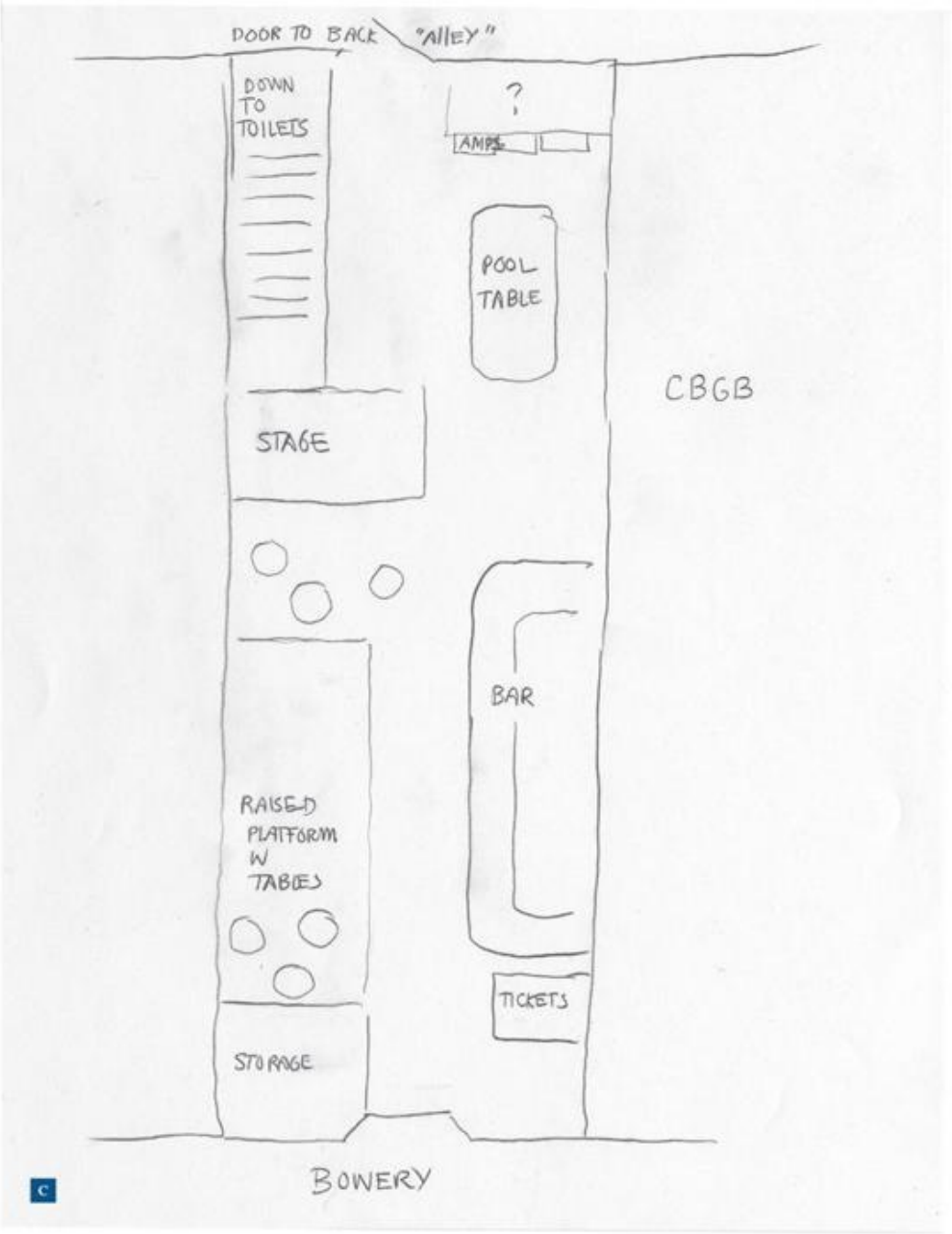
Continuei voltando ao CBGB durante as décadas seguintes. As bandas da era pós-punk – que, enquanto escrevo este livro, estão sendo descobertas – ocuparam o espaço deixado por nós quando saíamos em turnê. Elas também levaram seus estilos e suas apresentações ainda mais adiante. Algumas delas foram realmente muito longe, fazendo bandas como a nossa parecerem amadoras. DNA, Bush Tetras e os Contortions trouxeram ao clube abordagens musicais novas e às vezes ainda mais radicais. Em certo sentido, essas bandas fizeram jus à nossa promessa. Elas continuaram a criar músicas cruas e inovadoras, e durante anos, aquele clube continuou sendo o melhor lugar para se conhecer as novas ondas da música.

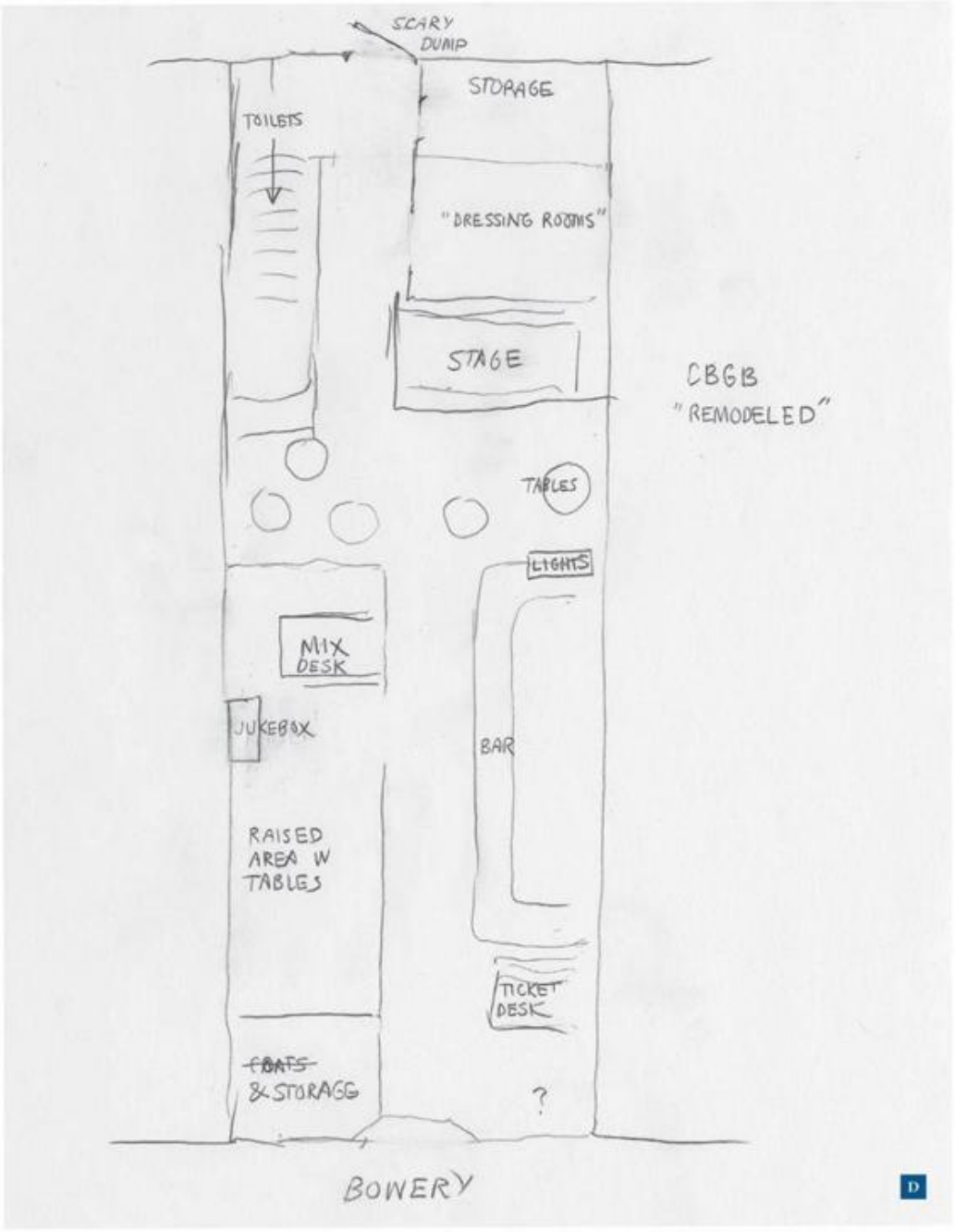
Com o passar do tempo, tornou-se possível ouvir bandas novas em vários outros lugares. O CBGB continuou firme, e Hilly nunca reformou totalmente o espaço, nem transformou o bar em uma armadilha para turistas, ou em um restaurante temático, louvado seja ele. (Embora haja boatos de que uma imitação do East Village esteja para ser construída em Las Vegas, incluindo

uma recriação do CBGB.) O clube costumava chocar visitantes e turistas que esperavam encontrar ali um imponente palácio do rock. O CBGB não era grandioso, mas foi o melhor lugar para se ouvir as maiores novidades durante um bom tempo. Lembro-me de ter visto uma banda incrível lá no meio dos anos 1990, chamada Cibo Matto, e Chocolate Genius (Mark Anthony Thompson) no lounge ao lado algumas semanas depois. O clube continuou sendo um lugar vital durante um surpreendente espaço de tempo.

Depois disso, houve um período durante o qual não voltei muito, porque a música que me interessava estava em outros lugares. Tempos depois, o Bowery e as áreas vizinhas passaram por toda uma transformação que deu à região um estilo boêmio chique – uma mudança que pôs um fim nos lugares antigos que não estavam ganhando muito dinheiro (a não ser vendendo camisetas de lembrança). Não senti falta do CBGB quando o lugar fechou – ele já não tinha mais a mesma importância vital de antes, e achei as ondas de nostalgia que surgiram com a proximidade do seu fechamento meio irritantes. Havia outros clubes que também ajudaram a formar belas cenas, mas pelos quais ninguém chorou tanto – como a Knitting Factory original, El Mocambo, Area, Don Hill's e o Hurrah's, só para citar alguns. Talvez o CBGB só tivesse um ar mais rebelde que rendia uma história melhor. Tentei negociar um acordo entre o proprietário do prédio (uma associação de caridade que trabalha com moradores de rua) e o CBGB, mas percebi que a nostalgia estava falando mais alto do que a razão e não haveria o devido comprometimento com o projeto.

As regras que enumerei aqui não são leis invioláveis. Vejo-as como diretrizes que podem afastar você de estratégias que a princípio podem parecer óbvias e lógicas. Alguém poderia pensar, por exemplo, que é importante fazer com que seus clientes foquem toda a sua atenção na banda, mas talvez seja exatamente o contrário disso o que irá ajudar a criar devoção às bandas e aos músicos. O crucial é oferecer aos talentos locais um espaço de expressão. Lugares mais novos na região de Nova York deram origem a outras cenas recentemente. Não sei se eles seguem todas as minhas regras, mas com certeza são lugares descolados — você pode ficar por lá, e os próprios músicos aparecem para ouvir outros músicos. O surgimento dessas cenas é um verdadeiro testamento ao imenso potencial criativo que todos nós temos. Pessoas e regiões que nunca foram vistas como tendo potencial para a criação de imensos centros criativos – Detroit, Manchester, Sheffield, Seattle – simplesmente explodiram quando pessoas que nem sabiam do que eram capazes de repente começaram a criar e inspiraram todos os outros à sua volta.


DOOR TO BACK "ALLEY"
DOWN TO TOILETS
?
AMPS
POOL TABLE
CBGB
STAGE
BAR
RAISED PLATFORM W TABLES
TICKETS
STORAGE
BOWERY


SCARY DUMP
STORAGE
TOILETS
"DRESSING ROOMS"
STAGE
CBGB
"REMODELED"
TABLES
LIGHTS
MIX DESK
JUKEBOX
BAR
RAISED AREA W TABLES
TICKET DESK
~~COATS~~ & STORAGE
?
BOWERY
D

CAPÍTULO NOVE

Amadores!

A música é composta de ondas sonoras que ouvimos em momentos e lugares específicos: quando elas se manifestam, nós as sentimos, e então elas se dissipam. Já uma *experiência* musical não se refere apenas a essas ondas sonoras, mas sim ao contexto no qual elas se manifestam também. Várias pessoas acreditam que existe alguma essência misteriosa e inerente escondida em todas as grandes obras de arte, e que é graças a essa substância invisível que elas causam um impacto tão grande em nós. Esse aspecto inefável ainda não foi isolado, mas hoje sabemos que forças sociais, históricas, econômicas e psicológicas influenciam nossa resposta – tanto quanto a própria obra em si. A arte não existe isoladamente. E de todas as formas de arte, a música, por ser efêmera, é a que mais se assemelha a uma experiência que a um objeto – pois se ancora no lugar onde você a ouviu, quanto você pagou por ela, e quem estava ao seu lado.

Fazer música, roupas, pinturas ou até mesmo comida é algo que tem um efeito muito diferente e talvez até mais benéfico sobre nós do que o simples consumo do seu resultado. Ainda assim, durante muito tempo, a postura do Estado quanto ao ensino e financiamento das artes vem sendo totalmente contrária ao fomento da criatividade entre a população em geral. Muitas vezes chega a parecer que os detentores do poder não querem que o povo se divirta criando coisas para si mesmo – eles preferem estabelecer uma hierarquia cultural que desvaloriza nossos esforços amadores e encoraja o consumo em vez da criação. Falando assim, pode parecer que acredito na existência de uma imensa conspiração governamental, o que não é o caso, mas dada a conjuntura atual, é quase como se algo assim de fato existisse. A maneira como a música é introduzida a nós, e a forma como ela é apresentada social e economicamente, determinam se ela se integrará (ou não) às nossas vidas e até mesmo o tipo de música que poderá vir a ser criada no futuro. O capitalismo tende a criar consumidores passivos, e em vários sentidos, essa tendência é contraproducente. Afinal, nossas inovações e criações são responsáveis por manter ativos vários mercados aparentemente não relacionados.

COMENDO SALMÃO ENLATADO POR TRUTAS

Em seu livro, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz explica que até 1900, o objetivo das aulas de música nos Estados Unidos era ensinar aos alunos como produzir música.[1] Mas o advento dos

gravadores e da música gravada no início do século XX mudou tudo isso. Sei o que deve estar passando pela sua cabeça – eu mesmo ganhei a vida em grande parte com a venda e a disseminação das minhas gravações. Como então eu poderia achar que a forma como a tecnologia transformou nossa assimilação da música não foi uma mudança benéfica para artistas criativos como eu, ou para todos em geral como parte de uma cultura?

Claro, as pessoas sempre puderam ter acesso a músicos profissionais nas grandes cidades. Mesmo em lugares menores, artistas contratados também tocavam em bailes e casamentos, como acontece em várias outras partes do mundo. Nem sempre a música era tocada por amadores. Mas até cem anos atrás, a maioria das pessoas não vivia em grandes cidades, e para elas, a música era produzida de forma local, muitas vezes por amigos e familiares. Muitas pessoas nunca chegavam a ouvir uma ópera ou uma sinfonia. Um grupo itinerante podia passar pela região, mas em geral, as pessoas que não viviam nas grandes cidades precisavam ser mais ou menos autossuficientes quanto às suas necessidades musicais. (Por volta dos anos 1920, uma rede com dez mil centros regionais para espetáculos chamada de Chautauquas se consolidou para oferecer às pessoas uma forma de ouvir música e palestras realizadas por artistas de outros lugares.[A])

Ellen Dissanayake, uma antropóloga cultural e autora de *Homo aestheticus: A invenção do gosto na era democrática*, diz que nos primórdios – na *pré-história*, na verdade –, todas as formas de arte eram produzidas de forma comunal, o que tinha o efeito de reforçar a coesão entre um grupo, aumentando assim suas chances de sobrevivência. Em outras palavras, a escrita (literatura), a música e a pintura tinham uma função prática de uma perspectiva evolutiva. Talvez, como nos esportes, a música funcione como um jogo – um "time" de músicos é capaz de fazer o que uma pessoa sozinha não consegue. Produzir música exige aprender coisas que vão muito além da composição e improvisação.[2]

Na era moderna, no entanto, as pessoas passaram a compreender a arte e a música como produtos de um esforço individual em vez de algo que emerge de uma comunidade. A concepção do gênio solitário é poderosa, e afetou a maneira como pensamos sobre toda a formação da nossa cultura. Muitas vezes pensamos que podemos e até devemos depender de indivíduos iluminados que nos guiem a um lugar novo e nos agraciem com suas ideias e criações – e, naturalmente, nós nunca somos um desses indivíduos. Essa ideia

não é de todo nova, mas a ascensão das gravações comerciais acelerou uma drástica mudança de postura. Sua disseminação fez com que a música mais cosmopolita daqueles que viviam nas grandes cidades (a música dos profissionais), ou até mesmo de músicos profissionais de países distantes, agora pudesse ser ouvida em qualquer lugar. Isso deve ter intimidado um pouco os amadores e músicos regionais.

Como explicado no capítulo quatro, os primeiros aparelhos de som também ofereciam a função de gravar, então durante um curto período de tempo, todos os amadores tiveram a chance de se tornar um artista com sua própria gravação. A qualidade dessas gravações não era tão boa, então muitas pessoas preferiam apenas falar em vez de cantar – gravando discursos, cartas em áudio, cartões postais em áudio. O som rústico de cantores e músicos de salão regionais coexistiu durante certo tempo com as gravações dos profissionais que as produtoras de discos distribuíam. Mas pouco depois, essas empresas perceberam que poderiam ganhar mais dinheiro se o fluxo de música fosse de mão única, e a função que permitia as gravações caseiras foi eliminada. Hoje em dia, seguindo essa mesma lógica, vemos grandes esforços por parte das empresas de computadores e softwares, e dos administradores e lobistas dos direitos autorais e da propriedade intelectual, para impedir as intervenções criativas por parte de usuários não profissionais em vários segmentos da tecnologia contemporânea. Os músicos amadores acabam tendo que ficar em segundo plano. E a promessa de que o mercado se molda à vontade dos consumidores?

John Philip Sousa tinha uma opinião forte sobre o valor da produção musical amadora. Segue aqui o que ele escreveu em seu trabalho de 1906, “A ameaça da música mecânica”:

> Esse amplo amor pelas artes vem das aulas de canto, seculares ou religiosas; das bandas dos vilarejos e do estudo de instrumentos com os quais as pessoas têm uma maior proximidade. Há mais pianos, violinos, violões, bandolins e banjos entre as classes trabalhadoras nos Estados Unidos do que em todo o resto do mundo… [mas agora] os aparelhos automáticos de música estão usurpando seus lugares.
>
> Pois quando a música puder ser ouvida em sua própria casa, sem o esforço com o estudo e uma intensa aplicação, e sem o lento processo de aprendizado das técnicas musicais, será apenas uma questão de tempo até que os amadores desapareçam por completo…
>
> A maré do amadorismo só será capaz de recuar, até sobrarem apenas os aparelhos mecânicos e os músicos profissionais.
>
> Então, o que acontecerá com a voz da nação? Ela não perderá a força? O que acontecerá com o peito da nação? Ele não encolherá?

Adoro essas frases – a voz da nação, o peito da nação! Que coisa mais Walt Whitman.

> As bandas dançantes locais com violinos, violões e órgão americano às vezes precisavam fazer uma pausa, e essa interrupção resultante abria espaço para uma sociabilidade geral entre todos os presentes. Agora, um mecanismo incansável pode continuar tocando sem parar, e grande parte

daquilo que tornava a dança uma diversão prazerosa foi eliminada.

Esse é um argumento interessante, e pouco discutido. Sousa está dizendo que as pausas entre as performances podem em certo sentido ser tão importantes – ao menos socialmente – quanto a própria música em si. Os momentos em que não estamos ouvindo música são tão importantes quanto aqueles em que estamos. A presença exagerada de música, ou de música contínua demais, pode ser algo ruim. Isso é um pouco contraintuitivo, mas eu tenderia a concordar. Para Sousa, o prospecto da música gravada era uma "ideia tão infeliz e incongruente quanto [comer] salmão enlatado por uma truta."[3]

Talvez ele fosse um pouco alarmista e ranzinza, mas não estava de todo errado quanto aos músicos amadores. Eu mesmo não comecei sendo um músico profissional. Durante anos, minhas ambições se resumiram a produzir música de forma amadora para os meus amigos só por diversão. Algumas das canções mais gratificantes que já compus surgiram como resultado de uma empolgação inocente em vez de técnicas profissionais. Fazer música é algo que exige uma certa socialização, e conheci pessoas nesse processo que não teria conhecido de outro modo. A música foi para mim uma forma muito útil de acobertar minha inadequação social, e graças a ela, acabei aprendendo uma coisa ou outra sobre como interagir com os outros. Esse tipo de coisa cria vários subprodutos importantes que não têm nada a ver com destreza ou virtuosismo musical.

A postura "não tô nem aí" dos amadores é outra commodity muito preciosa. O diretor de cinema espanhol Fernando Trueba chegou a dizer que os melhores filmes de vários diretores são aqueles com os quais eles menos se importaram. Esses filmes, diz ele, têm mais alma do que outros feitos pelos mesmos diretores, mas com a intenção de criar grandes obras-primas. O amadorismo, ou pelo menos a falta de pretensão associada a essa condição, pode ser libertador.

Segundo Mark Katz, vários professores acreditaram que as gravações encorajariam as crianças a se envolverem com a música. Quando o fonógrafo surgiu, e as escolas ainda hesitavam em adotá-lo, diversos pedagogos proeminentes argumentaram a favor do seu uso. J. Lawrence Erb, por exemplo, afirmou que "o efeito geral dos aparelhos mecânicos de som vem aumentando o interesse pela música e estimulando o desejo nas pessoas de produzir música por conta própria". No entanto, caso o número de músicos amadores de fato tenha crescido, esse efeito logo se dissipou.[4]

Por mais que a música ouvida pela elite antes de 1900 com certeza fosse diferente do que aquela apreciada pelas massas, sempre houve uma certa

sobreposição entre esses dois mundos. As melodias grudentas que dominavam as óperas italianas – que em geral vemos como obras de fina arte hoje – eram entoadas por camponeses e tocadas por bandas de metais em pracinhas nas cidades. Essas árias eram a música pop da época. No entanto, essa popularidade não era fruto de uma capitulação. As pessoas comuns não eram obrigadas a gostar de certas músicas só por serem endossadas por indivíduos "melhores"; elas eram apenas genuinamente populares. Ainda assim, talvez seja verdade que em todo lugar onde haja uma aristocracia ou elite, seus membros tentem promulgar a ideia de que determinados tipos de música e de arte são em certo sentido melhores, mais refinados e sofisticados, e só podem ser devidamente apreciados por alguns poucos.

As gravações, por mais rústicas e simples que fossem, possibilitaram que todos ouvissem esses artistas tão sofisticados e consagrados. Houve uma explosão de interesse pelas aulas de música, mas sua ênfase logo mudou: passando a se concentrar no aprendizado e na compreensão das formas musicais, em vez de como fazer música em si. O novo objetivo pedagógico passou a ser expor os alunos a todos os tipos de música, em gêneros até então indisponíveis a eles. Além do foco na audição passiva, a principal meta era ensinar os jovens a perceberem a superioridade de certos tipos de música sobre outros, tidos como mais simplórios e populares.

PARA QUE SERVE A MÚSICA?

Algum tipo de música é realmente melhor do que outro? Quem decide isso? Que efeito a música tem sobre nós para torná-la boa ou não tão boa assim? Como Ellen Dissanayake, muitas pessoas acreditam que a música deve ser útil à humanidade, por mais que você não tenha como consertar um vazamento na pia com ela – afinal, se não fosse, a música não teria se desenvolvido a ponto de ter um papel tão proeminente nas nossas vidas como tem. Além disso, existe a noção de que certos tipos de música têm efeitos mais benéficos do que outros. Determinados estilos poderiam tornar você uma pessoa "melhor", e por consequência, outros estilos de música poderiam até ser prejudiciais (e não estou falando de danos aos seus tímpanos). Segundo essa hipótese, ouvir música "boa" daria às pessoas uma base moral mais sólida. Como isso funciona?

O histórico daqueles que tentam definir o que é bom ou ruim ajuda muito a explicar essa postura. O uso da música para criar um elo entre o amor pelas artes e o sucesso econômico e um status mais elevado nem sempre foi sutil. O escritor canadense Colin Eatock comenta que música clássica foi tocada em lojas de conveniência e nos metrôs de Londres e de Toronto, e o resultado foi uma diminuição do número de roubos, agressões e atos de vandalismo.[5]

Nossa, o negócio é poderoso! A música então pode mesmo alterar o comportamento! Essa estatística é usada como uma prova de que boa música de fato tem certos poderes mágicos capazes de elevar a moral das pessoas. Que bela oportunidade de marketing! No entanto, outros afirmam que essa é uma tática usada para fazer com que certas pessoas não se sintam bem-vindas nesses lugares. Sabendo que esse não é o "seu tipo" de música, elas sentem que a mensagem no ar, segundo Eatock, é "Pode ir saindo, este espaço cultural não é para você". Certos autores já se referiam a isso como uma espécie de "repelente musical". Essa é uma maneira de usar a música para criar e administrar um espaço social.[6]

O economista John Maynard Keynes chegou a dizer que vários estilos de música amadora e popular poderiam reduzir os padrões morais de alguém. Em geral, somos doutrinados para crer que a música clássica, e talvez alguns estilos de jazz, contêm uma espécie de tonificante moral – enquanto o hip-hop, a música dance e com certeza o heavy metal não trazem nada positivo em sua essência. Tudo parece muito ridículo quando colocado assim, mas ideias desse tipo ainda influenciam muitas decisões relacionadas à arte e às suas formas de apoio.

John Carey, um crítico literário inglês que escreve para o *Sunday Times*, escreveu um livro fantástico chamado *What good are the arts* [Para o que serve a arte?] que mostra como a arte e a música oficialmente sancionadas têm seus privilégios. Carey cita o filósofo Immanuel Kant: "Afirmo que o belo é um símbolo do moralmente bom, e é apenas em retrospecto que isso proporciona o prazer… A mente se torna consciente de um quê de enobrecimento e elevação que se sobrepõe à mera sensibilidade ao prazer".[7] Então, segundo Kant, vemos uma certa obra de arte como bela porque sentimos – mas como sentimos? – que ela contém uma essência moral inata benevolente capaz de nos elevar, e é disso que gostamos. Segundo essa teoria, existe um elo entre o prazer e a elevação moral. O prazer por si só, sem essa linda conexão, não é algo bom – mas quando ligado à elevação moral, o prazer é, por assim dizer, perdoável. Isso pode parecer um tanto místico e meio bobo, ainda mais levando em conta que os padrões daquilo que é belo podem ser relativos. No mundo protestante de Kant, todas as formas dos prazeres sensuais levam inevitavelmente à perda da moral e à danação eterna. O prazer precisa de um lado moral para ser aceitável.

Quando visitou a Galeria de Dresden,[B] Goethe comentou ter sentido "a emoção de entrar na casa de Deus". Ele estava se referindo a sensações positivas e enobrecedoras, e não ao medo e à insegurança de encontrar o Deus do Velho Testamento. William Hazlitt, um genial ensaísta do século XIX, disse que ir à National Gallery em Pall Mall era como uma peregrinação "ao

mais sagrado dos lugares sagrados… [um] ato de devoção realizado no templo da arte”.[8] Mais uma vez, esse Deus da Arte parece ser uma entidade benevolente que não acertaria William com um raio por algum pecado estético ocasional. Caso esse tipo de castigo pareça um exagero, vale lembrar que não muito antes dos tempos de Hazlitt, alguém podia chegar a ser queimado em uma fogueira por pequenas blasfêmias. E se o culto aos reinos mais sofisticados da arte e da música é semelhante a rezar em um templo, devemos concluir que blasfêmias artísticas também devem ter suas consequências.

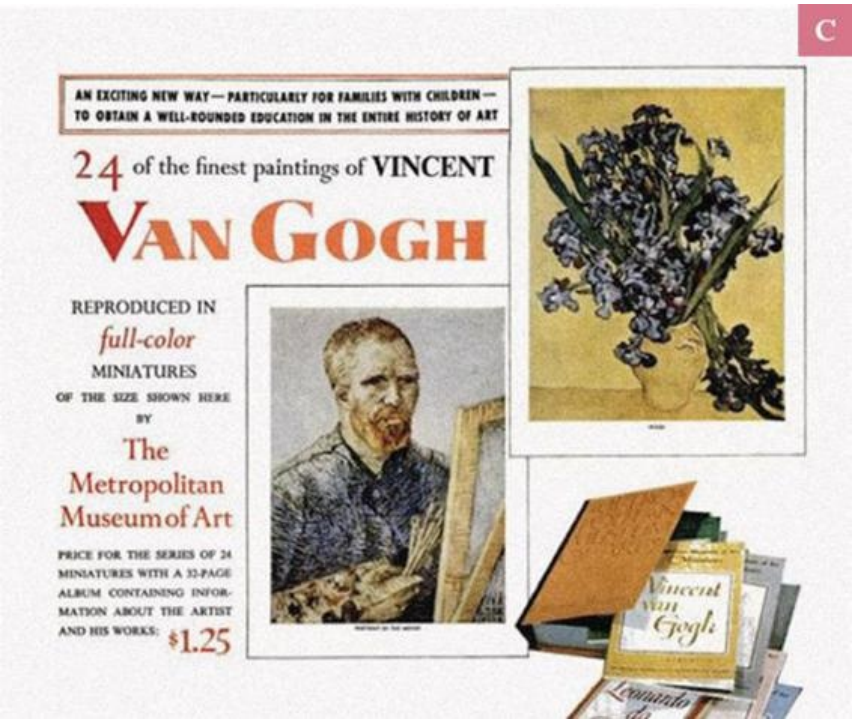
Um corolário dessa noção de que a arte mais sofisticada pode fazer bem às pessoas é o fato de ela ser receitada como remédio. Como uma espécie de antídoto, ela pode conter, ou talvez até começar a reverter nossas tendências menos nobres. O poeta romântico Samuel Taylor Coleridge escreveu que os pobres precisavam da arte “para purificar seus gostos e afastá-los de seus

hábitos inferiores e degradantes". Charles Kingsley, um romancista inglês do século XIX, foi ainda mais explícito: "Quadros evocam ideias abençoadas em mim… por que não em você, irmão? Acredite, exausto trabalhador, apesar de sua nojenta viela, sua moradia abarrotada e sua esposa macilenta e pálida, acredite, você também, e vossos semelhantes, algum dia receberão o seu quinhão do belo".[9] Galerias como a de Whitechapel em Londres foram criadas em regiões mais populares para que os oprimidos pudessem saborear um pouco das coisas mais refinadas da vida. Como alguém que já teve alguma experiência com trabalhos braçais, posso lhe garantir que, às vezes, tomar uma cerveja e ouvir música ou ver tevê é tudo o que você consegue fazer depois de um longo e cansativo dia de trabalho.

Do outro lado do oceano, os titãs da indústria americana também seguiram essa tendência e fundaram o Metropolitan Museum de Nova York, em 1872, que foi abastecido com obras tiradas de suas imensas coleções europeias na esperança de que o lugar pudesse funcionar como um polo unificador para uma sociedade cada vez mais diversificada – uma questão um tanto urgente, dada a grande massa de imigrantes que chegava à nação. Um dos fundadores do Metropolitan Museum, Joseph Hodges Choate, escreveu: " conhecer a arte em suas formas mais elevadas de beleza teria o efeito direto de humanizar, educar e refinar um povo mais pragmático e trabalhador".[10]

Para o finado Thomas Hoving, que administrou o museu nos anos 1960 e 1970, e seu rival J. Carter Brown, diretor da National Gallery em Washington, DC, democratizar as artes significava fazer com que todos gostassem das mesmas coisas que eles. Para isso, todos deveriam saber que ali, em seus museus, estavam as obras realmente boas, aquelas com uma aura mística especial.

No canto inferior esquerdo, vemos um anúncio do Metropolitan Museum dos anos 1960, publicado na revista *Life*.[C] A ideia era mostrar que mesmo reduzidas ao tamanho de um cartão postal, reproduções autenticadas de obras primas ainda poderiam elevar o nível das massas nos Estados Unidos. Além de serem muito baratas!


C
AN EXCITING NEW WAY— PARTICULARLY FOR FAMILIES WITH CHILDREN— TO OBTAIN A WELL-ROUNDED EDUCATION IN THE ENTIRE HISTORY OF ART
24 of the finest paintings of VINCENT
VAN GOGH
REPRODUCED IN
full-color
MINIATURES
OF THE SIZE SHOWN HERE
BY
The Metropolitan Museum of Art
PRICE FOR THE SERIES OF 24 MINIATURES WITH A 32-PAGE ALBUM CONTAINING INFORMATION ABOUT THE ARTIST AND HIS WORKS: $1.25
Vincent van Gogh

A música era (e é) apresentada dessa mesma forma. No canto inferior direito, vemos um anúncio publicado no *New York Times Book Review* há não muito tempo.[D] Para esse anúncio, o importante não é aprender a tocar por prazer ou para se expressar – e sim valorizar os clássicos acima de qualquer outro tipo de música que você e seus amigos patéticos possam estar criando. O preço é um pouco mais alto do que os US$ 1,25 cobrados pelo Metropolitan Museum na época, mas os tempos mudaram. O resultado, no entanto, é o mesmo: deixar você ansioso e inseguro em relação ao que você sabe e poderia já gostar, oferecendo uma forma de corrigir essa situação.

D
How to Listen To and Understand Great Music
AT LAST... 48 Brilliant Lectures That Let You Comprehend and Enjoy Great Music More Fully than Ever Before!
SAVE UP TO $520!
About The Teaching Company
About Our Sale Price Policy
Course Curriculum

Essa linha de raciocínio levou Hoving e outros a criarem grandes mostras em museus, uma tática hoje muito disseminada. A primeira delas ficou

famosa por trazer o Rei Tutancâmon às massas – ou, para ser mais exato, por trazer as massas a Tutancâmon. Essas mostras eram “democráticas”, e transformaram o Metropolitan Museum e outros similares em templos onde todos eram bem-vindos. É difícil imaginar isso hoje, mas o Metropolitan Museum já foi um lugar presunçoso e empoeirado, e essa mostra o ajudou a ganhar uma imensa popularidade.

Aqui estão os números de algumas dessas grandes mostras no Metropolitan Museum:[11]

- *Tesouros de Tutancâmon* (1978-79), 1.360.957 visitantes
- *A Mona Lisa de Leonardo da Vinci* (1963), 1.077.521 visitantes
- *As coleções do vaticano: O papado e a arte* (1983), 896.743 visitantes
- *Pintores de Paris: 1895-1950* (2000-01), 883.620 visitantes
- *Origens do impressionismo* (1994-95), 794.108 visitantes
- *Os cavalos de São Marcos* (1980), 742.221 visitantes
- *Picasso no Metropolitan Museum of Arts* (2010), 703.256 visitantes

Hoving andava de bicicleta, então não devia se interessar apenas pelo alto refino das artes.[E] Na verdade, seu trabalho na Secretaria de Parques, antes de entrar para o Metropolitan Museum, foi incrivelmente produtivo e mudou as vidas de diversos nova-iorquinos comuns. Ele assumiu o cargo sem ter nenhuma experiência prévia no ramo, então seu sucesso derruba a noção de que só devemos confiar em especialistas. Foi ele quem fechou o Central Park para carros aos domingos, e foi ele quem criou mais de cem pequenos parques por toda a cidade em terrenos baldios e lotes estranhos e ociosos.

Agora, some a essa lista de grandes mostras a exposição sobre Alexander Mc-Queen de 2011, que fez multidões passarem horas na fila sob um calor escaldante.[F] Para ser sincero, até consigo entender a popularidade da mostra sobre McQueen; já as outras, são um pouco mais misteriosas para mim. Os vestidos de McQueen em exibição tinham uma aura um pouco mais transgressora: eles foram apresentados como se fizessem parte de uma ópera futurista; ou de uma versão mais sensual de um mundo de fantasia, como o de *Game of Thrones*. Essa mostra criou um universo alternativo meio sinistro; foi muito mais do que uma mera coleção de vestidos bem produzidos em manequins estáticos. Esse universo bizarro sugerido me parece ser genuinamente populista, pelo menos muito mais do que, digamos, *Os cavalos de São Marcos*.

John Carey ataca de frente a noção de que apreciar artes refinadas – e vou presumir que podemos aplicar à música os argumentos dele sobre a arte – traz um bem inerente às pessoas. Ele se questiona: por que acreditamos que a arte (ou a música) é capaz de incentivar um certo comportamento moral? Ele concluiu que a ideia de associar um nível moral mais elevado àqueles que apreciam artes refinadas é ligada em geral a questões de classe. Segundo ele, "os significados não são inerentes aos objetos, mas sim são criados por aqueles que os interpretam. As artes mais refinadas são aquelas que atraem uma minoria de pessoas que graças a seu status social são colocadas acima da luta pela mera sobrevivência".[12] O fato de esse tipo de arte não ter nenhum uso pragmático – ou pelo menos nenhum que seja reconhecido – aumenta seu apelo.

Essa linha de raciocínio o levou à seguinte conclusão sobre a noção de que a arte constrói caráter:

> Alguém pode dizer: " Meus sentimentos valem mais que os seus". A ideia de que apreciar artes refinadas faz a vida valer mais a pena mostra uma intrínseca atitude arrogante em relação às massas de pessoas que não fazem parte desse mundo… e uma noção de que as vidas dessas outras pessoas não valem tanto, ou não são tão plenas. O culto das artes torna as pessoas piores – pois incentiva o desprezo por aqueles tidos como à margem da arte.[13]

Embora a ideia de que a arte é para todos e que todos podem ser beneficiados por ela seja muito disseminada, eu não veria a arte como algo totalmente democrático. Apesar dos seus lados positivos, a arte muitas vezes é uma versão de cultura imposta "de cima para baixo". Queremos que todos vocês vejam isso, ouçam isso e apreciem isso, mas nem pensem ser capazes de fazer algo assim vocês mesmos. Além disso, o que é tido como "arte de verdade" não tem nada em comum com a realidade da sua vida cotidiana. O inglês Clive Bell, um crítico de arte do século passado, escreveu: "Para apreciar uma obra de arte, precisamos deixar de lado todos os elementos da vida real e tudo o que sabemos sobre suas ideias e questões, abandonando qualquer familiaridade com suas emoções".[14]

Acredita-se que obras de "qualidade" são atemporais e universais. Pessoas como Bell acreditam que essas obras seriam boas quase em qualquer contexto. O filósofo iluminista escocês David Hume insistiu na ideia de que padrões invariáveis de fato existem e podem "agradar de forma universal pessoas de todos os países e todas as idades".[15] A implicação disso é que uma grande obra de arte, caso de fato seja grandiosa, não deveria se restringir ao seu tempo ou lugar. Não deveríamos saber como, por que ou quando essa obra foi concebida, concretizada, divulgada ou vendida. A arte deveria flutuar, transcendente e etérea, livre do reino mundano.

Isso não faz qualquer sentido. Poucas obras que hoje entendemos como "atemporais" foram concebidas assim. Carey comenta que o próprio

Shakespeare não era universalmente bem-aceito; Voltaire e Tolstói não o apreciavam muito, e Darwin o descreveu como “intoleravelmente chato”.[16] Por muitas décadas, seu trabalho foi desprezado como tacanho e popular demais. O mesmo poderia ser dito sobre o “grande” pintor Vermeer, que foi “reabilitado” somente há pouco tempo. Como sociedade, mudamos nossos valores o tempo todo. Quando trabalhei com a banda inglesa de trip-hop Morcheeba, percebi o quanto eles admiravam as virtudes de uma banda americana dos anos 1970 chamada Manassas. Nunca gostei muito dessa banda quando era jovem – eu os via como ótimos músicos, mas seu trabalho não parecia ser relevante em nenhum sentido para mim –, mas entendi como uma geração mais nova de músicos, sem os meus preconceitos, poderia vê-los sob um prisma diferente. Essa banda em especial nunca chegou a ser elevada ao patamar de “atemporal”, mas várias outras foram. Descobri as improvisações de Miles Davis com instrumentos eletrônicos nos anos 1970 relativamente tarde – eles foram recebidos com desdém pela crítica da época –, mas hoje talvez exista toda uma nova geração que vê nesses discos uma verdadeira revelação, um material muito inspirador.

O artista Alex Melamid satirizou essa crença nos poderes místicos e morais da arte em um slideshow que vi, no qual ele aparecia em diversas fotos, mostrando reproduções de obras-primas famosas de pintores como Van Gogh e Cezanne para camponeses na Tailândia. Nesse trabalho, ele afirmava, com grande ironia, que o contato com essas obras “espirituais” elevaria esses “bárbaros”, e que elas poderiam até ter propriedades curativas. Foi hilário, especialmente porque Melamid fez a apresentação inteira com uma postura muito séria, mas a mensagem era clara: fora de contexto, essas grandes obras-primas ocidentais simplesmente não são os mesmos ícones transformadores que representam para nós.

FINANCIAMENTO

Casas de ópera, grupos de balé e grandes museus recebem mais financiamento – não apenas público – do que outros artistas e casas dedicadas a estilos musicais entendidos como mais populares. Isso acontece por conta do valor edificante atribuído a essas instituições por pessoas de classes econômicas e sociais privilegiadas ao longo de grande parte do século XX.

Esse sistema se tornou um pouco mais complicado nos Estados Unidos, onde uma grande parte do financiamento e do público dessas instituições não vem mais das mesmas fontes tradicionais. Classe e riqueza nem sempre foram sinônimos nos Estados Unidos, mas talvez agora estejam se amalgamando. Entrar para o seleto clube que patrocina esses lugares é um modo de fazer com que um petroleiro texano ou um vendedor de armas possa parecer uma

pessoa mais culta. Essa é uma imagem tão comum que já virou clichê. Jett Rink, o personagem de James Dean em *Assim caminha a humanidade*, começa o filme como um pé-rapado, mas, quando enriquece, tenta se tornar um membro sofisticado da sociedade. Em geral, os novos ricos tentam imitar os comportamentos e gostar das mesmas coisas que os velhos ricos. (É interessante notar que os titãs da tecnologia, o "nerdopólio", não seguem esse padrão – eles parecem não ter muita vontade de entrar para esses clubinhos.)

Financiar instituições bem estabelecidas que tocam música "de qualidade" não se resume a uma busca por status; trata-se também de deixar vários tipos de arte ou música fora do templo, e desencorajar o amadorismo em geral. Hazlitt escreveu que "a arte profissional é uma contradição em termos… a arte é um trabalho de gênios, e a genialidade não pode ser uma profissão".[17] Isso parece implicar que por mais que haja grandes auxílios e apoios à arte, isso não adiantaria de muita coisa – então, por que financiar a arte? Mas para mim, o que ele está dizendo é que devemos apoiar os gênios e deixar de lado o resto – os artistas sem talento e não profissionais. Marjorie Garber, em seu livro *Patronizing the arts* [Patrocinando as artes], respondeu a isso dizendo que: "Segundo essa lógica, o financiamento [da arte] seria, em certo sentido, condenado por um paradoxo: o treinamento, a educação e o fomento para artistas profissionais poderia estar apenas apoiando os artistas errados, os não gênios."[18] Esse é um impasse complicado. As obras que foram aprovadas e são exibidas em instituições de arte *precisam* ser boas, porque já fazem parte dessas instituições. É um sistema um tanto fechado, mas parece que essa é mesmo a ideia.

Além de seu trabalho como economista, o lorde Keynes fazia parte de uma organização chamada Conselho para o Encorajamento da Música e das Artes (CEMA), uma agência governamental de apoio à arte que depois foi transformada no Conselho de Artes da Grã Bretanha. O órgão foi criado durante a Segunda Guerra Mundial para ajudar na preservação da cultura britânica. No entanto, Keynes não era afeito à cultura popular – então certas coisas não foram incluídas na alçada dessa agência. Keynes "não era um apreciador de menestréis de rua e do teatro amador", comentou Kenneth Clark, que foi diretor da National Gallery de Londres, e depois se tornou apresentador da famosa série de tevê *Civilisation*. Mary Glasgow, que por anos foi assistente de Keynes, concordava: "O importante eram os grandes nomes e a preservação das obras profissionais sérias, não músicos obscuros que tocavam em pequenos vilarejos".[19]

Se aderirmos à visão do século XIX de que a música clássica profissional faz bem para você e para o cidadão comum, então poderíamos concluir que apoiar financeiramente essas obras seria mais uma medida de saúde pública

do que um apoio ao entretenimento. O financiamento de obras “de qualidade” é inevitável, pois elas são vistas como boas para todos – por mais que nem todos tenham a chance de apreciá-las. Essa eleição já foi ganha, e os amadores perderam de lavada. (No entanto, o Conselho de Artes revisou sua postura pouco após a morte de Keynes.) Enquanto isso, parecia ser impossível ensinar alguém a desenvolver seus próprios talentos – você nascia com talento ou sem. Hazlitt, Keynes e seus colegas pareciam desprezar qualquer efeito positivo ou benefício que a produção amadora de música poderia trazer. Segundo eles, deveríamos ser consumidores felizes e nos satisfazer em admirar passivamente os gloriosos esforços dos gênios eleitos. No entanto, Keynes não explica como sua amiga Virginia Woolf, ou sua esposa, a bailarina Lydia Lopokova, desenvolveram suas próprias habilidades artísticas.

O elitismo não é o único motivo pelo qual os “templos da qualidade” recebem seus fartos financiamentos. Há também a inegável glória de ver seu nome associado a um museu ou salão de concertos. David Geffen pode ter começado como agente de roqueiros folk populares, mas agora seu nome está em museus de arte (e associações de combate à Aids). Não estou criticando essa filantropia, só estou dizendo que não se faz algo do tipo para financiar uma rede de clubes de rock e folk pelo país, por exemplo. Museus e salas de concertos incentivam ainda mais esse comportamento oferecendo mais espaços cada vez menores para você entalhar seu nome. Já vi nomes de apoiadores sendo exibidos em chapelarias, corredores e até nos vestíbulos de entrada para os banheiros. Tenho pena do sujeito que aponta para o seu próprio nome nesse espaço. Em breve, todas as cadeiras e maçanetas desses lugares terão o nome de alguém gravado.

O escritor Alain de Botton se pergunta por que nossas casas e locais de trabalho são muitas vezes tão desagradáveis:

> Conheci diversas pessoas no ramo imobiliário [empreiteiros, como são chamados nos Estados Unidos] e lhes perguntei por que elas trabalhavam com aquilo. Elas diziam que era pelo dinheiro. E então eu rebatia: “ Você não quer fazer outras coisas? Construir prédios melhores?” Mas para elas, fazer algo melhor para a sociedade era doar dinheiro para uma casa de ópera.[20]

Esse tipo de compartimentalização – a ideia de separar o trabalho das aspirações sociais das pessoas – é parte da razão pela qual David Koch, a mão invisível por trás de vários políticos americanos ultraconservadores e, supostamente, do Tea Party, conseguiu se transformar em um respeitado patrono das artes financiando um teatro no Lincoln Center, ou porque um banco suíço que ajuda seus clientes americanos a fugir de pagar impostos oferece generosas somas a salas de concerto ou grupos de balé. É quase como se existisse uma espécie de balança moral, onde você pode jogar um pouco de dinheiro em um dos pratos para contrabalancear a sua péssima reputação que está no outro.

Há muito tempo, os titãs da indústria vêm direcionando um bom quinhão de suas fortunas à aquisição de artefatos de cultura refinada. E após formar sua coleção, eles partem em busca de outras formas de gastar esse dinheiro. Henry Clay Frick foi um grande produtor de carvão e aço e também financiou ferrovias antes de se tornar o fundador do precioso museu no Upper East Side que leva seu nome. As principais obras da coleção de arte norte-americana do Young Museum, em São Francisco, foram doadas por John D. Rockefeller III, que herdou grande parte de sua fortuna do avô, o fundador no monopólio energético Standard Oil. Em 1903, Isabella Stewart Gardner usou parte de sua herança industrial para construir um palácio renascentista nas áreas pantanosas perto de Boston para abrigar sua própria coleção de arte. Referindo-se ao magnata do petróleo John Paul Getty, Carey escreveu:

> Para ele, a arte era superior às pessoas. Sua coleção de obras de arte era vista como uma alma externa ou substituta. Esses valores espirituais atribuídos às obras de arte são transferidos a seu dono. E esse dono pode ser um indivíduo ou um país. Isso se aplica a teatros e salões de concerto, e também a pinturas. As obras de arte ou os espaços de apresentação se transformam em um tipo de fortuna – que sustentam a autoridade de quem os possui.[21]

Esses industriais, que conquistaram suas fortunas às vezes de maneira brutal, ou tinham posturas morais muito questionáveis (para Getty, as mulheres que recebiam auxílio desemprego deveriam perder o direito de ter filhos), frequentemente se envolviam numa espécie de lavagem de reputação. Alguém que apoia a "boa" música deve ser uma boa pessoa. (Não sei por que mafiosos e traficantes ainda não perceberam essa oportunidade. Você não adoraria ver um espetáculo na Casa de Ópera Joey Bananas?) Essa lavagem de reputação funciona porque presumimos que aqueles que apoiam a música de qualidade supostamente deveriam ter uma menor propensão a cometer crimes hediondos do que a escória humana que frequenta cabarés ou boates de techno. Dançar na pista de uma boate ou se jogar num *mosh* em shows de pop deve ter um efeito moral e psicológico menos edificante do que ficar sentado, imóvel e em silêncio, assistindo a um espetáculo de balé.

E se, em um país imaginário, um rei hipotético preferisse ouvir house a Mozart? Isso concederia um status elevado às raves? Será que veríamos então rios de dinheiro sendo alocados para financiar discotecas, ou arquitetos de prestígio disputando entre si para projetar boates de titânio e mármore importado? Acho que não. Mas falando sério, por que não? Por que a ideia de dedicar o mesmo apoio às artes mais populares parece tão ridícula? Claro, a música pop deveria conseguir se sustentar sozinha – afinal, "pop" e "popular" deveriam ser a mesma coisa – então, por definição, não precisaria de ajuda. Estilos sofisticados de música não têm essa mesma popularidade, então precisam de apoio financeiro para florescer e continuar tendo um lugar na nossa cultura.

No entanto, existem vários músicos inovadores que agora trabalham com uma linguagem vagamente pop (por mais que os limites dessa definição tenham sido muito flexibilizados nos últimos tempos) e vêm enfrentando as mesmas dificuldades de sobrevivência das orquestras sinfônicas ou companhias de balé. Durante anos, a música pop foi vista como algo totalmente comercial – um gênero no qual a maioria das escolhas musicais baseava-se apenas em atingir o mínimo denominador comum e ganhar o máximo possível de dinheiro. No entanto, muitos deverão concordar que há muito mais que apenas dinheiro por trás de todo o trabalho e toda a criatividade que se encaixam nos limites cada vez mais difusos desse estilo. Ainda existe muito material sem alma sendo produzido, mas eu diria que graças à imensa quantidade de artistas inovadores, a música pop hoje é mais movimentada do que qualquer outro gênero. O mero uso de guitarras, laptops ou *samples*, por exemplo, não significa que as intenções do compositor ou do intérprete sejam menos sérias do que as de qualquer obra vista tradicionalmente como arte de alta qualidade. Boa parte desse material é produzida por puro prazer, sem nenhuma esperança de gerar um hit comercial. (Embora algumas canções de sucesso possam ser inovadoras também.) Então, por que não financiar os espaços onde esses músicos jovens, emergentes e semiamadores podem produzir e apresentar seu próprio material? Por que não investir no futuro da música, em vez de construir fortalezas para preservar o passado?

MÚSICA POP: UMA FERRAMENTA DO CAPITALISMO

Pobre música popular. Críticos de esquerda como o finado Theodor Adorno viam a música popular como uma droga, capaz de pacificar e anestesiar as massas, facilitando assim sua manipulação. Para Adorno, o público geral tinha mau gosto, mas com toda generosidade, ele afirmava que isso não era culpa dessas pessoas; era o vil capitalismo e seus marqueteiros quem conspiravam para manter a plebe estupidificada fazendo com que ela gostasse da música popular. Segundo ele, as pessoas gostavam do pop por ser cinicamente produzido para espelhar seu triste mundo massificado. Os ritmos mecânicos da música popular refletiam o processo industrial de produção. Não é difícil imaginar que o metal ou o techno possam evocar uma linha de montagem ou um imenso bate-estaca; a sensação de se entregar a um maquinário sonoro desses pode até ter seu aspecto sublime também. Entregar-se é muito bom. Mas Adorno não vê a possibilidade de que alguém aprecie uma música de som industrial sem se tornar uma engrenagem no mecanismo capitalista. Para ele, as sociedades capitalistas produzem seus trabalhadores e sua música em uma espécie de linha de montagem. Essa crítica ainda é dirigida contra grande parte da música pop contemporânea – que hoje

continua sendo vista como padronizada ou formatada. Mas será que Adorno realmente acreditava que a música produzida pelos gigantes da música clássica não seguia também fórmulas consagradas? Consigo perceber fórmulas em quase todos os gêneros – é raro ouvir algo que de fato quebre todas as regras e pareça ser totalmente único. Além disso, você pode ser um metaleiro e não aceitar um emprego horrível numa fábrica. Qualquer jovem irá dizer que, sim, a música funciona como uma fuga e um mecanismo de sobrevivência, mas que às vezes a música pode trazer esperança e inspiração. Não é apenas uma ferramenta usada para nos amortecer e pacificar.

O ideal artístico de Adorno era Beethoven, e para ele, as obras subsequentes da música alemã eram corrompidas. Segundo ele, "essa falta de experiência com o imagético da verdadeira arte compõe pelo menos um dos elementos formativos desse cinismo que por fim transformou os alemães, o povo de Beethoven, nos seguidores de Hitler".[22] A velha história de novo, do suposto elo entre a música e certos valores morais e éticos. Para Adorno, esse tipo de música – as obras corrompidas de compositores populares – havia deixado de tentar sugerir a ideia de algo maior que a própria vida; ela se contentava em ser um produto utilitário, uma diversão, uma melodia fácil de assoviar. Que Deus nos livre das músicas fáceis de assoviar!

Adorno afirmava que, por lembrar as massas desumanizadas de sua própria humanidade, a música clássica – a música clássica, veja bem! – seria capaz de ameaçar o sistema capitalista, e por isso mesmo era um estilo malvisto e desencorajado. Mas calma… a música clássica não era apoiada por Hitler? E como podemos ver pelas salas de concerto e casas de ópera ostentadas com grande orgulho no centro de várias cidades do mundo, a música clássica também não recebe um farto apoio desses mesmos capitalistas? Se isso é discriminação, quero ser discriminado também.

É mais fácil ver sinais de uma clara perseguição à música pop em regimes totalitários de esquerda. Em 1928, os soviéticos decretaram que tocar jazz americano seria um crime punível com seis meses de cadeia. Jazz no xadrez. O hip-hop ainda é um gênero underground em Cuba, e há até pouco tempo, a música pop era muito limitada na China. O governo da antiga Alemanha Oriental temia a influência subversiva do rock and roll, então tentou "vacinar" sua população, introduzindo uma dança popular falsa chamada Lipsi.[G] Esses governos viam a música pop, e não a clássica, como uma força potencialmente contestadora. Embora os artistas favoritos de Adorno de fato inspirem um olhar transcendente para as estrelas, é o aspecto social do pop nas ruas o que realmente assusta governos totalitários. Mesmo nos Estados Unidos, a música popular foi banida sempre que pareceu incentivar uma miscigenação racial problemática ou um tipo de sexualidade indesejada.

O compositor brasileiro Tom Zé, que, em certo sentido, conseguiu fazer uma ponte entre o mundo elitizado da composição acadêmica e a música popular, sustenta a teoria de que, num inusitado aceno a Adorno, os trabalhadores são (mal) "produzidos" pelo sistema – em outras palavras, que o projeto capitalista de fato busca criar engrenagens para sua máquina. No entanto, Tom Zé afirma que essa linha de montagem é problemática e que graças às nossas peculiaridades e aos nossos toques humanos inatos, acabamos nos tornando produtos defeituosos. Nunca vamos operar como supostamente deveríamos; nossa humanidade no fundo é nosso defeito salvador. De certa forma, ele está dizendo que embora Adorno possa estar certo quanto às intenções do sistema, ele está errado quanto ao modo como tudo de fato funciona. Tom Zé e sua música comprovam que sempre vamos dar um jeito de sabotar o sistema das formas mais lindas e inesperadas possíveis.

O orçamento anual destinado ao Metropolitan Opera de Nova York em 2011 foi de US$ 325 milhões; uma grande parte disso, US$ 182 milhões, veio de doações de ricos benfeitores.[23] Mas claro, esses benfeitores têm o pleno direito de escolher financiar esse tipo de música nessa instituição. Uma produção de *O anel dos Nibelungos* de Wagner, realizada em 2010 pela Ópera de Los Angeles, custou US$ 31 milhões.[24] Nem espetáculos da Broadway costumam custar tanto, exceto em casos como o recente, e desastroso, musical do Homem-Aranha. O orçamento da última turnê do U2 talvez tenha chegado a esse valor, mas estamos falando de shows em estádios para um número imenso de pessoas. E nesses dois exemplos, os compositores das músicas ainda estão vivos, e presumo que tenham recebido uma porcentagem de cada ingresso vendido, o que ajuda a elevar os custos de produção. Wagner morreu há muito tempo, então suponho que o culpado pelo imenso custo de produção de *O anel dos Nibelungos* não seja o agente dele. (Embora, de fato, essa ópera

seja um épico de quatro atos.) A Ópera de Los Angeles acabou ficando com um déficit de US$ 6 milhões em razão da “baixa procura pelos ingressos caros demais”.

Los Angeles não é uma cidade conhecida por financiar as artes, seja em âmbito público ou privado. O filantropo Eli Broad e alguns outros podem estar tentando mudar isso, mas LA se vê como um lugar que cria sua própria cultura e entretenimento – e tende a valorizar as coisas de acordo com sua popularidade e quanto dinheiro elas podem render. Esses valores são opostos diretos àqueles sustentados pelos apoiadores da música sofisticada. Em LA, ter status significa emplacar um grande sucesso, e não ser visto na plateia de uma sala de ópera.

O que torna essa situação impressionante não é a quantidade de dinheiro – claro, filmes muitas vezes custam bem mais do que US$ 31 milhões para serem feitos –, mas sim o fato de que o público dessa produção foi, inevitavelmente, muito pequeno, e que o próprio Estado acabou pagando parte da conta. Um filme de US$ 31 milhões – um orçamento mediano para os padrões de hoje – tem chances de recuperar seu investimento inicial e lucrar ainda mais, além da possibilidade de ser visto por um vasto público. Uma nova produção de ópera é limitada por sua própria natureza. Na maioria das vezes, elas são apresentadas em um único teatro. Alex Ross, o crítico musical da revista *New Yorker*, aponta o fato de os ingressos para algumas óperas e sinfonias custarem menos do que os de espetáculos da Broadway, e menos do que os de alguns shows de música pop também. Portanto, qualquer acusação de elitismo não se sustenta quando o preço dos ingressos é usado como padrão. Mas em geral, esse fator é artificial – esses ingressos são vendidos abaixo do seu preço para sustentar a ideia de que esse remédio tão bom e edificante deve estar disponível a todos. Como os primeiros museus, que foram criados com a intenção de oferecer entrada livre geral. O financiamento público e privado, nesse modelo de negócios, serve para compensar os prejuízos. Mesmo com esse apoio, muitas vezes é difícil cobrir os gastos com a administração e a manutenção desses espaços ou com a montagem de suas produções, como *O anel dos Nibelungos* da Ópera de Los Angeles provou.[H] Na verdade, como várias produções de arte sofisticada muitas vezes dão prejuízo aos espaços que as abrigam, estender sua temporada de apresentações para assim aumentar seu público traz o risco de ampliar ainda mais suas dívidas.

Como um negócio pode funcionar assim? Companhias de ópera vêm tentando compensar essa infeliz realidade financeira buscando outras fontes de renda. O Metropolitan Opera criou um aparato de *simulcasts* em cinemas – transmissões em alta-definição de espetáculos para as pessoas que não podem acompanhá-los ao vivo. Peter Gelb e o Metropolitan Opera vêm tendo um sucesso razoável com a ideia; essas transmissões arrecadaram US$ 11 milhões em 2011. Isso dificilmente irá dar conta do orçamento anual de US$ 325 milhões, mas cada centavo já ajuda. David Knott, um dos diretores do museu, reflete os sentimentos da época vitoriana quando endossa as *simulcasts*, dizendo: “Se não temos como trazer as pessoas para a ópera, vamos levar a ópera para as pessoas”.[25] Em uma parede externa da nova sala sinfônica projetada por Frank Gehry, em Miami, há uma linda tela de projeção voltada para um parque, com assentos a céu aberto.[I] Esse espaço consegue dobrar o público do local, e disponibiliza a música sinfônica a todos aqueles que não podem pagar um ingresso.

Mas seria correto pensar na música clássica como um negócio? Ou

deveríamos supor que ela tem uma função cívica mais elevada? Mesmo com todo o apoio público e privado, várias sinfonias vêm tendo dificuldade para manter seu público e conseguir se sustentar. Em outubro de 2010, a Orquestra Sinfônica de Detroit tentou exigir que seus músicos trabalhassem em programas de inserção comunitária: relacionamento com o público, educação e serviços de música de câmara, entre outras adaptações para sair do arrocho financeiro no qual se encontrava. Isso teria levado um número inédito de músicos sinfônicos para escolas e centros de arte. O contrato também permitiria uma maior acessibilidade ao material com opções de *streaming*, lançamentos de CDS e downloads digitais. No entanto, os músicos queriam que as coisas continuassem como estavam e fizeram uma greve de 26 semanas. Você já viu o estado de Detroit nas últimas décadas? A sala sinfônica fica nos limites do centro da cidade, ao lado do que hoje já é praticamente um deserto. Do próprio prédio da sala, é possível ver vários terrenos baldios, casas vazias em ruínas, antigos hotéis elegantes desativados e mansões abandonadas. Mais de metade da população já deixou a cidade. E poucos daqueles que sobraram na região central frequentam a sala sinfônica. A parcela arrecadada com impostos que em geral financiaria uma orquestra, junto com o dinheiro de fontes privadas, simplesmente não existe mais. Em abril de 2011, os músicos da Orquestra Sinfônica de Detroit aceitaram essas novas exigências e ratificaram o contrato.

Outras cidades seguiram o mesmo padrão. A Orquestra da Filadélfia entrou com pedido de falência no primeiro semestre de 2011. Joseph Swensen, um dos seus violinistas e maestros, comentou essa situação no *The New York Ti*mes:

> [As grandes orquestras] se tornaram símbolos não apenas do ápice da civilização ocidental, como também da prosperidade e da qualidade de vida das suas cidades, a quem elas servem. Mas essas imensas orquestras institucionais são como exércitos imperialistas que cresceram demais… [Seus músicos são] pessoas sobrecarregadas, muito dedicadas ao trabalho, altamente treinadas e muito bem pagas… [Eles são confrontados] com uma realidade de períodos absurdamente restritos de ensaio, um repertório diminuto e expectativas muito altas por uma consistência técnica perfeita, e com pouquíssima abertura para qualquer tipo de criatividade pessoal ou individual. Que resultado isso poderia ter? Bom, além de uma baixa satisfação com o trabalho, acabamos vendo apresentações que inspiram frases como: "Depois de ouvir qualquer uma das grandes orquestras sinfônicas dos Estados Unidos tocando a 5ª de Beethoven, é como se você já tivesse ouvido todas!"[26]

Em seus livros mais recentes, Alex Ross apontou com delicadeza que várias orquestras norte-americanas de fato estão estagnadas em termos de repertório. Sua teoria subentendida é que uma seleção mais ousada poderia atrair uma geração mais jovem de ouvintes e impedir que alguns desses lugares acabem desaparecendo enquanto seu público cativo envelhece e se esgota. Não sei muito bem se isso daria certo, pelo menos não nesses lugares tradicionais. Esses espaços foram feitos física e acusticamente para um tipo

específico de música que deve ser apreciado de uma forma muito específica também. Para resolver isso, a Ópera de Nova York, que antes ficava no Koch Theater, no Lincoln Center, experimentou fazer uma série de apresentações lindas e ousadas de que gostei muito – vi uma obra de John Zorn lá! Mas apesar de suas nobres intenções, seu diretor pode estar nadando contra a corrente. Os US$ 3 milhões arrecadados com a venda de ingressos não chegaram nem perto de cobrir o orçamento anual de US$ 31 milhões para a série de óperas apresentada nesse prédio. Eles agora saíram de lá, e estão à procura de outro espaço para montar suas produções. Além disso, esses lugares já têm uma forte reputação de serem sisudos e conservadores, enquanto ideias mais ousadas em espaços menores e mais descolados como o Le Poisson Rouge, Julliard's Merkin Hall e outros conseguiram, ainda que de forma limitada, ter mais sucesso em se tratando de atrair uma nova geração para ouvir algo diferente de pop em um ambiente de clubs. Esses novos espaços têm liberdade para combinar e misturar elementos sem qualquer preocupação com o conceito de música popular ou sofisticada. Vi um show dos tUnE-yArDs no Merkin, no qual Merrill Garbus tocou acompanhada por um grupo de dez cantores à capela chamado Roomful of Teeth. As barreiras realmente estão vindo abaixo – aos poucos.

O EFEITO BILBAO

Novos museus e salas de concerto e museus pipocaram loucamente no mundo todo durante o crescimento da bolha econômica. Em vários casos, não eram suas coleções o que atraía o público, mas sim os prédios em si. Foi o que aconteceu com o Museu Guggenheim criado em Bilbao, na Espanha: os turistas passaram a ter um motivo para visitar uma cidade até então pouco conhecida. Foi impressionante ver como o novo museu e uma ponte projetada pelo arquiteto Santiago Calatrava conseguiram mudar toda a cidade. Até recentemente, o museu tinha uma exposição das obras de Frank Lloyd Wright (que já haviam sido exibidas antes no próprio Guggenheim de Nova York), junto com uma coleção permanente de artistas variados – nada muito interessante para justificar uma viagem só com esse propósito. Mas as pessoas não se importam. Bilbao era uma pequena cidade portuária e industrial esquecida que já havia vivido tempos melhores, mas agora, o lugar inteiro sofreu uma revitalização graças à alta cultura proporcionada por seu museu. Outras cidades tentaram copiar esse modelo – "se você construir, eles virão".

Com base na experiência de Bilbao, uma resposta para a pergunta "Para que serve a arte?" parece ser "Revitalizar uma cidade toda". O Walt Disney Concert Hall em Los Angeles é quase igual ao Guggenheim de Bilbao. Nova York quase construiu outro museu no sul de Manhattan, uma área que nunca sofreu muito com a falta de turistas. Toda cidade queria ter um. Arquitetos

famosos criaram projetos para novos edifícios ousados em Dubai, Abu Dhabi, Dallas, Ft. Worth e São Petersburgo. Alice Walton (uma herdeira da fortuna Walmart) abriu há pouco tempo um imenso museu para exibir sua coleção, em Bentoville, Arkansas; e o “empresário” russo exilado Roman Abramovich financiou o novo museu de arte contemporânea de sua namorada Dasha, em Moscou. Não há nenhum problema nisso. Se os oligarcas do mundo quiserem criar seus próprios palácios culturais, salas de concertos e casas de ópera e financiar as obras exibidas nesses lugares, ótimo – quem poderia reclamar? O dinheiro é deles, por que eles não deveriam gastá-lo com o que em grande parte são apenas grandes vitrines para o seu recém-adquirido bom gosto? Fiquei surpreso quando soube que a quantidade de apoio público para um lugar como o Lincoln Center – o complexo inteiro conta com um orçamento operacional de quase meio bilhão de dólares por ano – é relativamente pequena. Por volta de US$ 20 milhões. O lugar é aberto ao público, e seus ingressos em geral são vendidos a preços bem acessíveis, mas em sua essência ainda é um imenso clubinho para um certo grupo específico de pessoas.

Desde a crise, a maioria das cidades percebeu que a construção dos seus tão sonhados novos palácios culturais terá de esperar, mas a ideia dos museus, salas sinfônicas ou espaços similares como um símbolo da alma de uma cidade continua forte e disseminada. Vários museus de Los Angeles receberam socorro financeiro do magnata imobiliário Eli Broad, mas nem toda cidade tem seu Broad para salvar o dia.

CULTIVANDO O AMADORISMO

Em Guadalajara, no México, um antigo cinema chamado Roxy acabou de ser reaberto como uma combinação de bar, galeria de arte e casa de espetáculos. É um espaço bem rústico, empoeirado e simples, mas se as paredes pudessem falar, teriam histórias memoráveis sobre quando o Radiohead ou bandas de punk locais tocaram por lá.[1]

Os culturalmente despossuídos se sentiram em casa no Roxy. Rogelio Flores Manríquez, que administrava o local, escreveu o seguinte em um comunicado de imprensa comemorando a reabertura do espaço: “Nossa cultura é formada por *tortas ahogadas*, Mickey Mouse, televisão, anúncios, música pop, óperas e expressões, tradições e costumes que compõem e oferecem uma sensação de identidade a um determinado grupo”.[27] Essa abordagem mais inclusiva para a cultura pode não apenas tornar as pessoas mais felizes do que nos modelos tradicionais, como também pode agir como uma espécie de seguro contra todas as alternativas possíveis. Jovens que não têm outras opções para canalizar suas energias reprimidas muitas vezes acabam se voltando contra suas próprias comunidades, ou até contra si mesmos. Quando você se sente culturalmente excluído ou não se vê integrado a uma sociedade, por que respeitar suas regras?

Precisamos ampliar nossa noção de cultura. Antigamente, no Japão, a palavra “arte” não existia. Nesse país, o processo de preparar e beber chá evoluiu para se tornar o que nós hoje no Ocidente poderíamos entender como uma forma de arte. Essa performance ritualizada de um ato tão cotidiano expressava uma versão aprimorada de uma atividade comum – uma visão de que objetos e gestos utilitários, quando produzidos ou realizados com integridade, de uma maneira conscienciosa e atenta, podem ser uma forma de arte. O filósofo zen Daisetz Suzuki disse: “Quem poderia negar que, quando estou tomando chá na sala, estou sorvendo todo o universo com ele, e que no exato momento em que ergo a xícara aos meus lábios, a eternidade em si transcende o tempo e o espaço?”.[28] É muita pompa para uma mera xícara de chá, mas é possível ver a sublimação do mundano em diversas áreas e

atividades cotidianas no Oriente. Os poetas, escritores e músicos da geração beat se inspiraram nessa filosofia oriental. Eles também viam algo de transcendente no dia a dia e nobreza nas atividades de pessoas comuns. Essa é uma visão muito parecida com a de John Cage sobre as artes – a de que ela está por todo lugar à sua volta, caso você se dê ao trabalho de olhar e ouvir com cuidado.

Ellen Dissanayake comenta que em algumas sociedades africanas, a mesma palavra usada para "arte" pode significar "diversão". Mesmo em inglês, o verbo "play", que também significa "brincar", é usado para "tocar" um instrumento. Essa postura em relação à arte e à performance é totalmente contrária à noção ocidental dos monumentos e grandes obras. Ela entende a cultura como algo efêmero e fugidio, como a música. Trata-se de uma experiência (mais uma vez, como a música), não um produto fixo e imutável. A música, de acordo com essa visão, é um estilo de vida, uma forma de existir no mundo, e não uma coisa que você pode segurar na mão ou guardar em um aparelho.

Dissanayake diz que a arte que ocupa nossas mentes e mãos, em vez de se resumir a uma apreciação passiva, pode atuar como um antídoto para nossa relação contenciosa e alienada com nossas próprias sociedades. Ela vê a produção de arte como algo capaz de incutir nas pessoas autodisciplina, paciência e a habilidade de resistir à busca por gratificação imediata. Fazer arte é um investimento de tempo e energia no futuro. Tudo isso me lembra da recente ascensão da cultura do "fazedor" – o site Etsy e diversas outras empresas populares e feiras pelo mundo todo vêm incentivando a produção amadora. Um movimento está crescendo, uma verdadeira mudança não apenas quanto ao padrão passivo de absorção da cultura, mas também quanto à visão da arte e da música como meros veículos para a expressão de conceitos. As mãos operantes foram devolvidas ao cotidiano de uma nova geração. A cabeça dessa estrutura continua no lugar, mas agora temos a consciência de que parte da nossa compreensão e da maneira como vivenciamos o mundo vem dos nossos corpos, e também passa por eles.

Em algumas comunidades, a música e suas performances conseguiram transformar áreas inteiras de uma forma tão profunda quanto o museu de Bilbao. Em Salvador, no Brasil, o músico Carlinhos Brown criou vários centros musicais e culturais em áreas antes perigosas. No Candeal, onde Brown nasceu, os jovens locais foram incentivados a participar de grupos de bateria, cantar, compor músicas e realizar apresentações usando roupas feitas em casa.[K]

Os jovens, empolgados com essas atividades, começaram a se afastar do tráfico de drogas. Ser um malandro deixou de ser sua única opção de vida – ser um músico e tocar com os amigos parecia ser mais divertido e gratificante. Pouco a pouco, as taxas de criminalidade caíram nessas áreas; a esperança voltou à vida das pessoas. E muita música boa foi feita também.

Algo parecido aconteceu na favela de Vigário Geral, perto do aeroporto do Rio. O lugar foi palco de um massacre no qual um helicóptero da polícia abriu fogo e matou dezenas de jovens durante uma incursão contra o tráfico. Essa favela literalmente perdeu grande parte da vida que tinha. Tempos depois, um centro cultural foi aberto ali sob a direção de José Junior e, talvez inspirado no exemplo de Brown, começou a incentivar os jovens da área a fazer eventos musicais, sendo que alguns até dramatizavam a tragédia da qual ainda estavam se recuperando. O grupo AfroReggae surgiu desse trabalho e, como no caso de Brown em Salvador, a qualidade de vida na favela melhorou. Os traficantes deixaram a comunidade; seus jovens recrutas estavam todos ocupados com a música. Para mim, esse é o poder da música – da produção musical. A música é capaz transformar para sempre a vida das pessoas de formas muito mais complexas do que promover uma simples comoção emocional ou intelectual causada por uma obra específica. Isso também acontece, depois passa, e muitas vezes, algo a mais fica dentro de você. A música é sim uma força moral, mas mais ainda quando se torna parte das bases de toda uma comunidade.

Visitei esse centro de José Junior e, para ser sincero, a música que ouvi por lá não era das melhores coisas que já encontrei no Brasil. Mas isso não importa. Trabalhei há pouco tempo com Júnior, produzindo músicas para um documentário sobre as alternativas à guerra contra as drogas. Talvez um trabalho específico, ou uma música, não seja o mais importante. Talvez a música nem sempre precise ser de altíssima qualidade, como Keynes insistia em dizer. A música, no papel de uma cola social, como um agente

transformador capaz de fortalecer os indivíduos, pode ser algo mais profundo do que uma composição perfeita, ou a imaculada coesão de uma banda.

Em São Francisco, um ex-professor primário chamado David Wish ficou frustrado com o cancelamento das aulas de música no currículo de algumas escolas da área da baía na cidade. Ele criou um programa chamado Little Kids Rock que incentiva as crianças a aprenderem a tocar músicas das quais elas já gostam, em geral no violão. “A primeira coisa que eliminei foram as regras”, disse ele. O programa antigo que forçava as crianças a aprenderem músicas bobas antes de poderem chegar a obras mais complicadas, muitas vezes clássicas, foi abandonado. Apenas os poucos alunos com habilidades extraordinárias e muita ânimo ou incentivo dos pais conseguiam perseverar com essa abordagem. O resto acabava desistindo de aprender a tocar um instrumento. Outra atitude radical tomada por Wish foi “abandonar o uso de notação musical”.[29] Devo admitir que muitas vezes eu mesmo adoraria entender melhor notações. Mas também fiquei muito animado quando comecei a tirar de ouvido melodias e riffs de canções pop. Esse resultado tão rápido e profundo – me ouvir tocando alguma coisa legal que eu adorava – foi empolgante e me incentivou a continuar tocando. Outra inovação de Wish foi adicionar dois elementos que até então nunca haviam sido considerados parte do currículo das aulas de música – improvisação e composição. As crianças foram incentivadas a improvisar solos e depois a compor suas próprias músicas, às vezes sozinhas, mas muitas vezes em colaboração umas com as outras.

Alguns críticos reclamaram que ensinar canções pop simples às crianças iria restringir seu repertório, causando a morte da música clássica, que elas nunca viriam a descobrir de outra forma. A justificativa para esse argumento é que a música pop está em toda parte e as crianças já a ouvem de qualquer jeito, e elas então precisariam ser apresentadas a alternativas que em geral não chegariam a conhecer. No entanto, esse raciocínio parece ser falacioso – como disse um professor e guitarrista da LKR em Los Angeles: “O rock despertou meu interesse pela música clássica, e não o contrário”.[30] Wish mostrou que a maioria das crianças tem um vasto potencial criativo apenas esperando para se manifestar, precisando apenas de um fórum, de um contexto – como quando alguém abre um music club! – no qual seus sentimentos e ideias possam ser expressos. Para mim, é esse o tipo de coisa que deveria ser financiada.

Talvez o programa de educação musical mais bem sucedido no mundo tenha surgido em um estacionamento na Venezuela, em 1975. Sob o título de El Sistema, o projeto foi criado pelo economista e músico José Antonio Abreu com apenas onze crianças. Atualmente, depois de ter gerado músicos de altíssimo nível, duzentas orquestras jovens, 330 mil instrumentistas e alguns

bons maestros (como Gustavo Dudamel), esse programa vem sendo adotado por vários países no mundo todo. Quando conheceu El Sistema, *Sir* Simon Rattle disse: “ Acho que esse é o futuro da música”.[31]

Esse programa começa com crianças de até dois ou três anos, e por mais que não possam tocar nenhum instrumento nessa idade, elas começam a ter aulas de ritmo e coordenação corporal. Não há nenhum teste ou política de ingresso – todos são bem-vindos. Mas o foco do projeto é receber jovens de origem humilde. Quase 90% dos alunos no ramo venezuelano do El Sistema são pobres, e o programa é totalmente gratuito. Caso algum jovem chegue a um nível muito bom, a ponto de conseguir tocar profissionalmente, ele começa a receber uma bolsa para não precisar perder aulas por causa do trabalho.

Claro, esse sistema tem um impacto imenso nas vidas dos jovens e das suas comunidades que vai muito além do prazer com a música. Como disse Abreu: “Em resumo, esse é um sistema de combate à pobreza… a pobreza física de uma criança pode ser superada pela fortuna espiritual que a música oferece”. Quando perguntado se seu programa é um veículo para mudanças sociais, ele respondeu: “Quando uma criança aprende a tocar um instrumento, ela deixa de ser pobre e se torna uma pessoa em desenvolvimento, rumo a um nível profissional, que depois irá se tornar um cidadão”.[32]

Boa parte das obras estudadas pelas crianças no El Sistema é clássica, então tenho que moderar minha tendência pela música pop aqui, pois o programa vem sendo muito bem sucedido. Nos vilarejos menores, as crianças podem tocar violão, bateria ou marimba, então o trabalho não se resume a obras clássicas. O foco principal do El Sistema, porém, é no repertório clássico e nas orquestras jovens.

Abreu já está aposentado agora, mas guiou seu sistema ao longo de dez governos – de esquerda e de direita – na Venezuela. Eu ousaria dizer que o apartidarismo é essencial para a sobrevivência desse tipo de programa, assim como o fato de que El Sistema está sob a alçada do Ministério da Família, Saúde e Esportes, e não ligado aos departamentos de cultura e educação. Essa categorização pode ter ajudado a imunizar o programa dos vieses artísticos que surgem aqui e em todos os outros lugares – eu mesmo tenho alguns. Hugo Chavez ampliou o financiamento do programa, e naturalmente gostaria de receber parte do crédito pelo seu sucesso, mas o projeto foi criado muito antes de sua ascensão ao poder. No entanto, foi inteligente da sua parte investir no futuro do seu país, em vez de cortar suas pernas como o programa No Child Left Behind fez com as artes nas escolas dos Estados Unidos. Devido à ênfase do No Child Left Behind nas notas das provas, as escolas norte-americanas na maior parte dos Estados cortaram mais da metade dos seus programas de arte.

Se a Venezuela consegue encontrar maneiras de financiar seus programas de educação musical, por que os Estados Unidos não conseguiriam?

Há um programa similar no Reino Unido chamado Youth Music, mas no qual as crianças aprendem pop, jazz e rap – não apenas os clássicos. Em um distrito problemático, Morecambe, que enfrentou conflitos territoriais entre gangues durante anos, foi sugerido às crianças que elas usassem o rap para expressar suas frustrações e discutir sobre sua situação. Um pedreiro da área chamado Jack disse: “Quando eu tinha dezesseis anos, compunha minhas próprias músicas sobre meu comportamento e crimes violentos, e também sobre como acabar com isso”. Tempos depois, as gangues declararam uma espécie de trégua. Embora a região ainda seja tensa, já é um começo.

Em Liverpool, o Youth Music se associou à Filarmônica de Liverpool e é usado por uma escola chamada St. Mart of the Angels. Peter Garden, o diretor do projeto, disse: “ O número de crianças que subiram pelo menos dois níveis nos cursos de leitura entre 2008 e 2009 foi de 36%. Já entre 2009 e 2010, chegamos a 84%. Para as aulas de matemática, esse número subiu de 35 para 75%”. Na Irlanda do Norte, os jovens ignoraram os grupos legalistas ou paramilitares para se concentrar na música – os efeitos desses programas vão muito além da música e até além de uma melhora geral no desempenho acadêmico desses jovens.[33]

Estatísticas como essas realmente põem um ponto final no debate sobre a função das aulas de música, e servem como um forte argumento para a manutenção das aulas de arte nos currículos escolares.

Programas recentes que fomentam a criatividade não se focam exclusivamente nas criancas em fase escolar. Existe um programa chamado Creators Project, financiado pela Intel, a fabricante de chips para computadores, e pela *Vice*, uma revista e empresa de mídia. A Intel oferece o dinheiro e a *Vice* decide quem irá recebê-lo. Essa renda às vezes é destinada a artistas e músicos famosos para ajudá-los a expor ou concretizar um determinado projeto que caso contrário estaria além de suas capacidades financeiras e técnicas. Há pouco tempo, vi espetáculos com Bjork e Karen O financiados pelo Creators Project. Eles também procuram artistas emergentes e desconhecidos, e seus bolsos estão cheios, oferecendo apoio a uma ampla gama de ideias (com projetos na China, em Buenos Aires, Lyon e na área em volta do colisor de hádrons do Cern). Eles vêm oferecendo um apoio significativo a artistas e músicos que atuam na periferia da cultura popular. Então, por mais que eu tenha comentado que os magnatas do Vale do Silício não apoiam as artes, eis aqui uma grande exceção – e eles não estão financiando salas sinfônicas, nem museus, e sim shows inovadores em galpões e outros lugares esquisitos.

O FUTURO

Não tenho nada contra a música tocada em casas de óperas ou grande parte das obras exibidas nesses fantásticos novos museus que pipocaram pelo mundo nas últimas duas décadas – na verdade, gosto bastante de tudo isso. E os donos de grandes fortunas com certeza têm direito aos seus templos do bom gosto – afinal, o dinheiro é deles, e os ricaços às vezes nos deixam entrar na festa também. No entanto, pergunto-me se esses lugares e o que eles representam, junto com seus fartos orçamentos, não seriam uma indicação de certas prioridades distorcidas que cedo ou tarde poderão se voltar contra nós.

Não sou o único a acreditar que as futuras gerações ficarão chocadas com o parco apoio atual oferecido às artes. O corte nos orçamentos estaduais e federais para aulas de música, dança, teatro e artes plásticas no ensino básico terá um profundo efeito no futuro financeiro e criativo dos Estados Unidos e de outros países que estão seguindo esse exemplo. Na Califórnia, o número de alunos envolvidos com educação musical caiu pela metade entre 1999 e 2004. A participação em aulas de música, das quais muitas hoje já nem existem mais, caiu 85%. Outras artes tiveram o mesmo destino, e as humanidades sofreram bastante também.

Um estudo feito pelo Curb Center, na Vanderbilt University (Mike Curb é, entre outras coisas, um compositor e produtor musical que expulsou Frank Zappa e o The Velvet Underground da MCA sob a alegação de que eles faziam apologia às drogas!), descobriu que alunos com graduação em artes desenvolveram habilidades mais criativas para resolver problemas do que os estudantes de quase todas as outras áreas. Saber gerenciar riscos, compreender ambiguidades, identificar padrões e usar analogias e metáforas são habilidades úteis não apenas para artistas e músicos. Por exemplo, 80% dos estudantes de artes em Vanderbilt disseram que expressar sua criatividade faz parte dos seus cursos, em comparação a apenas 3% dos graduandos de biologia e quase 13% dos alunos de engenharia e finanças. O uso da criatividade para a solução de problemas não é ensinado nessas outras disciplinas, mas essa é uma habilidade essencial de sobrevivência.[34] Se alguém, como eu, acredita que o uso da criatividade para a resolução de problemas pode ser aprendido e aplicado a todas as disciplinas, então estamos cortando as pernas dos nossos jovens ao reduzir o orçamento dedicado às aulas de artes e humanidades. Esses jovens nunca irão conseguir competir no mundo onde estão crescendo.

Em seu livro *Alucinações musicais*, Oliver Sacks descreveu um experimento interessante realizado por cientistas japoneses:

> [Eles] registraram alterações impressionantes no hemisfério esquerdo do cérebro de crianças que

> tiveram aulas de violino durante apenas um ano, em comparação àquelas que não as tiveram… A implicação de tudo isso quanto ao envolvimento precoce com aulas de arte é clara. Por mais que um bocado de Mozart não possa melhorar o desempenho de um aluno em matemática, já não há mais dúvidas de que a exposição regular à música, e especialmente o envolvimento ativo com a música, é capaz de estimular o desenvolvimento de diversas áreas diferentes do cérebro – áreas que precisam operar juntas para ouvir ou interpretar uma música. Para a ampla maioria dos alunos, a música pode ser tão importante em termos educacionais quanto aprender a ler ou escrever.[35]

Roger Graef, que escreveu sobre a eficácia dos programas de artes em presídios do Reino Unido, acredita que a violência, como a arte, é na verdade uma forma de expressão. Segundo ele, os presídios são espaços ideais para a criação e expressão artísticas. A arte pode servir como uma válvula de escape para os impulsos violentos dos presidiários de um modo que não ofereça risco aos demais, o que na verdade pode até aumentar a qualidade de vida deles. Produzir arte, comenta Graef, "pode romper o ciclo da violência e do medo".[36]

Ele afirma que o antídoto à violência é algo capaz de derrotar a sensação de impotência. Historicamente, a religião cumpriu muito bem esse papel, e a ascensão do fundamentalismo pode ser encarada como uma reação ao crescente sentimento de alienação e falta de sentido em todo o mundo. Produzir música pode funcionar como uma vacina para esses sentimentos também, como provam os centros culturais e musicais nas favelas brasileiras. Nos presídios do Reino Unido, a qualidade do trabalho é irrelevante, assim como no Brasil. Mas ao contrário da religião, nunca ninguém foi à guerra por causa da música.

No entanto, as organizações financiadoras muitas vezes adotam a perspectiva oposta. A maioria das bolsas artísticas se concentra no trabalho em si, e não no processo que dá origem às obras. Para elas, o produto parece ser mais importante do que o efeito gerado pelo processo que conduz a ele. Infelizmente, Graef percebeu que, para a maioria dos detentos com quem trabalhou, é muito difícil continuar produzindo arte fora das cadeias. Para eles, o mundo da arte profissional parece elitista, e seus "prédios luxuosos" são intimidadores. Sem um sistema de apoio, e vendo seu trabalho ser julgado por critérios herméticos, eles perdem essa válvula de escape que haviam descoberto.

O orientador pedagógico Sir Ken Robinson comenta que todos os sistemas educacionais do mundo foram criados para atender as necessidades da industrialização do século XIX. A ideia, como Tom Zé sugeriu, era "fabricar" bons trabalhadores. Hoje, o mundo precisa de mais pensadores e produtores criativos, mais humanoides defeituosos como os descritos por Tom Zé. Mas o sistema educacional não evoluiu para fazer isso. Como escreveu Robinson:

> Perdi a conta de quantas pessoas geniais já conheci, em todos os campos, que não se saíam bem

> na escola. Algumas sim, é claro, mas outras só conquistaram avanços reais, e, no processo, encontraram seus verdadeiros talentos, assim que se recuperaram dos efeitos de sua educação tradicional. Isso em grande parte se deve ao fato de que os sistemas atuais de educação pública nunca foram criados para desenvolver o talento de ninguém. Eles foram montados para promover certas habilidades que atenderiam aos interesses de suas economias industriais.[37]

O compositor canadense e professor de música R. Murray Schafer definiu o conceito de cenário sonoro. O cenário sonoro, como ele descreve, pode ser pensado como o nosso ambiente sonoro, e envolve o estudo de como esse cenário acústico nos ajuda a nos localizarmos no mundo. Segundo ele, um cenário sonoro caótico nos dá uma sensação de impotência. Já o cenário sonoro do saguão de um grande prédio comercial nos faz sentir pequenos e insignificantes. A pedagogia de Schafer começa com a tentativa de despertar uma consciência sobre isso e ajudar seus alunos a ouvirem seu ambiente sonoro:

> Qual foi o último som que você ouviu antes da palma que bati?
> Qual foi o som mais agudo que você ouviu nos últimos dez minutos? E o mais alto?
> Quantos aviões você ouviu hoje?
> Qual foi o som mais interessante que você ouviu esta manhã?
> Faça uma lista de sons extintos ou em extinção, sons que faziam parte do seu ambiente sonoro, mas que já não fazem mais hoje em dia.

Segundo Schafer, “para uma criança de cinco anos, a arte é a vida, e a vida é a arte. Sua vida é uma experiência caleidoscópica e sinestésica, mas assim que a criança entra na escola, essas duas coisas se dissociam – a arte se torna a arte, e a vida se torna a vida”. Para isso, ele propõe uma solução radical: abolir todo o tipo de educação artística nos primeiros anos das crianças na escola. Isso me parece contraintuitivo – não é justamente nessa época que deveríamos cultivar a criatividade das crianças? No entanto, Schafer sugere que “no lugar dessas aulas, devem ser usadas matérias que incentivem a sensibilidade e a expressão”. Para ele, o foco não deve ser em nada específico, apenas na formação de uma consciência geral do mundo à nossa volta. Isso pode ser admirável, mas me parece pouco provável que esse sistema seja amplamente adotado.[38]

Financiar a criatividade do futuro é um investimento importante. Mortos não compõem sinfonias. E a produção de gerações criativas não se restringe às salas de concerto: seu resultado permeia todos os aspectos da vida em uma cidade. A criatividade é um recurso renovável que o mundo empresarial pode aproveitar e já vem aproveitando. Com isso, não digo que o mundo empresarial está à procura de pintores e músicos, mas sim que o hábito de resolver problemas de forma criativa pode ser traduzido para qualquer tipo de atividade. Se esses talentos e habilidades não forem desenvolvidos, cultivados, o mundo dos negócios terá que procurá-los em algum outro lugar. As artes fazem bem para a economia, e sua presença propicia uma vida mais interessante também. Cortar os orçamentos das aulas de artes nas escolas

tornará a recuperação econômica mais difícil, e não mais fácil. Isso trará uma geração desacostumada a pensar de forma criativa e a colaborar entre si. No longo prazo, é mais importante para a humanidade mostrar às pessoas como produzir e criar arte do que ensiná-las a apreciar grandes obras consagradas. Não tenho nada contra essas grandes obras, mas talvez elas venham sendo supervalorizadas. Descobri diversas obras desse tipo em vários momentos da minha vida, e sim, elas tiveram um profundo impacto em mim. No entanto, em minha opinião, é mais importante que as pessoas aprendam a fazer música, desenhar, fotografar, escrever ou criar de qualquer outra forma, independente da qualidade do seu resultado, em vez de aprenderem a entender e apreciar as obras de Picasso, Warhol ou William Shakespeare – isso sem falar sobre as óperas dos dias de hoje.

Gosto muito de certas obras clássicas, mas nunca me interessei muito por Bach, Mozart ou Beethoven – e não me sinto inferior por isso. Há muita coisa para se amar e curtir no mundo. Pouco a pouco ao longo da vida, ampliei meu gosto musical sem que nada precisasse ser forçado a mim. Chego a me ofender com a implicação de que sou um músico ou uma pessoa pior por não apreciar certas coisas. Às vezes, as grandes novidades da cena na verdade já têm quinhentos anos, e às vezes, o caminho para o futuro passa pelo passado – mas nem sempre! Não precisamos ficar presos ao passado, é claro. Ao incentivar a criatividade dos amadores, em vez de dizer que todos devem apenas aceitar passivamente a criatividade dos mestres escolhidos, estaremos construindo uma rede social e cultural que terá profundas repercussões.

Sei que não é a mesma coisa que aprender as habilidades usadas para montar uma obra multidisciplinar como uma ópera, mas digo o seguinte: ensine alguém a tocar três acordes em um violão, a programar batidas ou tocar teclado, e caso você não espere nada virtuoso no curto prazo, poderá se surpreender com algo emocionante e poderoso. Você, como ouvinte, ou criador, poderá se sentir impactado com a mesma força de alguma outra obra que exija um conjunto mais complexo de habilidades. Todo mundo sabe que é possível compor uma música com quase nada, com técnicas muito limitadas. Os iniciantes podem se aproveitar disso, dessa fonte de feedback positivo instantâneo, e eles não devem se sentir mal por não serem nenhum Mozart. Gostaria de ter aprendido a tocar teclado, mas acabei seguindo o rumo pelo qual meus interesses (e minhas habilidades) me levaram. Nunca fiz aulas de violão. Ao longo do tempo (de muito temo) aprendi vários outros acordes e comecei a ser capaz de “ouvir” harmonias e relações tonais. E também, é claro, aprendi várias novas levadas ao longo dos anos, e a senti-las e apreciá-las por instinto. Eu aprendi essas coisas; não foi nada que eu tenha nascido sabendo. Mas mesmo no começo, sabendo tocar só algumas notas, descobri que poderia me expressar, ou pelo menos me divertir usando minhas

ferramentas e habilidades extremamente limitadas. Quando eu criava alguma coisa, por mais simples que fosse, tentava descreditar e ignorar a recorrente sensação que me fazia crer que se eu não conseguisse me equiparar aos clássicos ou a um padrão de altíssima qualidade, eu seria um artista pior. Meus instintos me diziam que eu estava me saindo muito bem.

CAPÍTULO DEZ

Harmonia Mundi

"Você é a música, enquanto ela dura."
—T.S. Eliot

Até aqui, já discutimos como a música é distribuída, como ela é influenciada pela arquitetura, e vários outros temas. Mas por que precisamos da música? Ela tem mesmo essa importância toda? De onde ela veio?

Longe de ser apenas uma forma de entretenimento, eu diria que a música é parte do que nos torna humanos. Talvez seja um pouco mais difícil, pelo menos para os nossos padrões atuais, determinar o valor pragmático da música, do que o da matemática ou da medicina, mas muitos irão concordar que a vida sem música, para uma pessoa com audição, significaria uma vida muito menos interessante.

Tudo começou com um som. "No início, havia a Palavra", diz a bíblia, segundo a qual foi o *som* da voz de Deus o que transformou o Nada em Algo. Não costumo interpretar essas coisas de forma literal. Duvido que a "Palavra" nesse contexto signifique uma sílaba ou uma expressão concreta. Acho mais fácil imaginar essa "Palavra", esse evento sonoro, mais como uma vibração celestial do que uma *palavra* em si. Talvez possamos ir um pouco além e supor que essa antiga metáfora expresse algum tipo de intuição sobre o Big Bang, que poderíamos entender como um "som" muito, muito potente que ainda irradia de seu teórico início e deu origem ao nosso mundo e a todos os outros. Se foi *essa* a "Palavra" gritada por Deus, então estamos todos de acordo. De qualquer forma, acho importante que a metáfora escolhida tenha sido a de uma palavra, e não de um desenho, um texto ou mesmo uma dança.

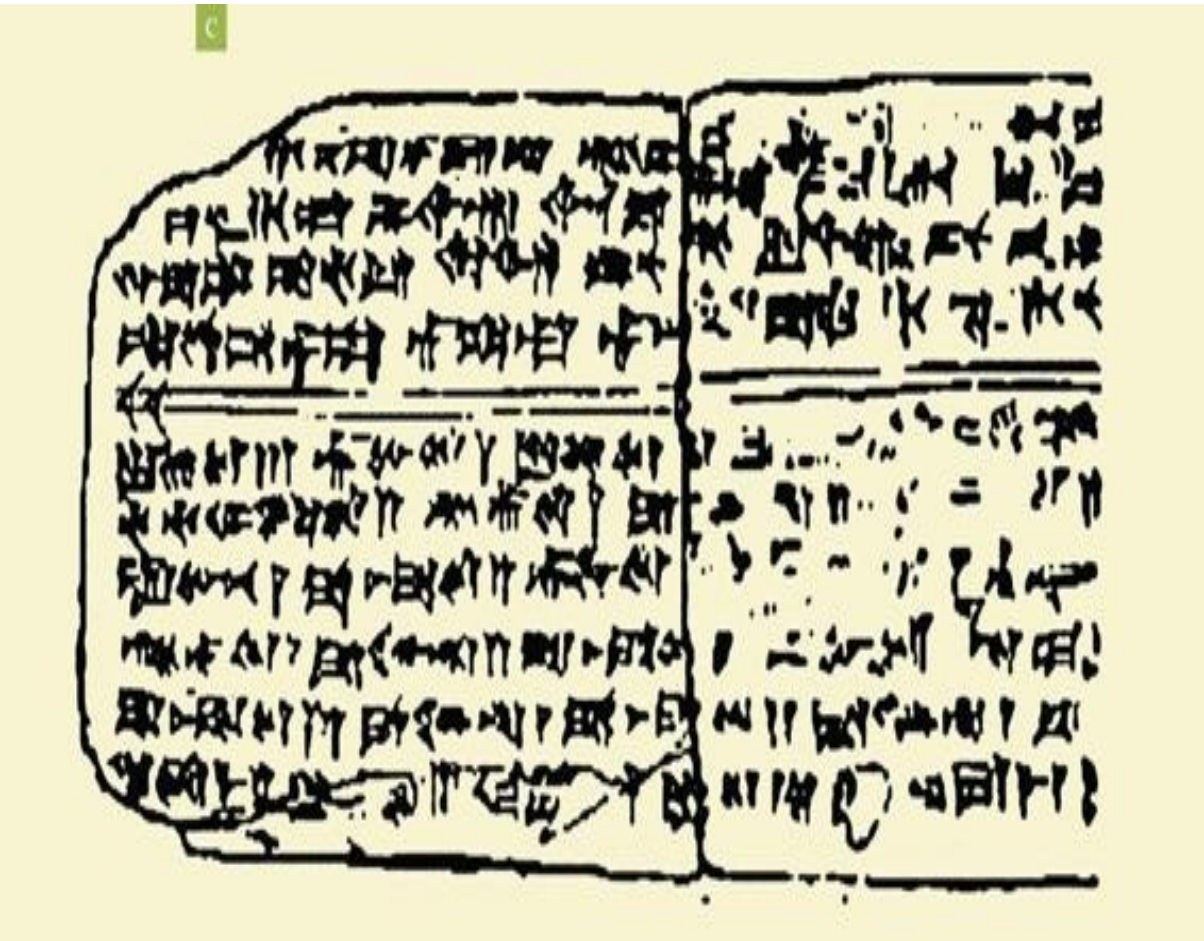
Embora seja plausível que o som seja, nesse contexto, a chave da criação, o Big Bang não pode ser classificado exatamente como música. Diversas teorias tentam explicar o surgimento da música. Algumas dizem que ela teve sua origem nos sons não verbais que as mães fazem para os filhos, enquanto outras ligam a música aos sons criados pela natureza ou por animais, ou como uma forma de induzir um estado de transe em guerreiros. O musicólogo Joseph Jordania sugere que o silêncio total muitas vezes é entendido como um sinal de perigo, então as pessoas cantarolam ou assoviam para preencher esse vazio assustador. Ainda não há nenhuma conclusão sobre qual dessas teorias é a correta, mas todas elas concordam que a música surgiu junto com a humanidade.

Os primeiros indícios que temos sobre seres humanos primitivos

produzindo música têm por volta de 45 mil anos. Os Neandertais e outros “homens das cavernas” tocavam flautas que parecem ter sido feitas com base no que hoje chamamos de escalas diatônicas. A escala diatônica é a escala musical conhecida por muitos de nós atualmente – uma série de sete notas, com a oitava nota sendo uma oitava acima da primeira. Ao tocar as notas brancas de um piano de Dó a Dó, você está tocando uma escala diatônica. À esquerda, temos uma foto de uma dessas flautas que foi encontrada em Divje Babe, onde hoje fica a Eslovênia.[A]

Bob Fink, um musicólogo canadense, propõe que as notas produzidas pelos furos dessa flauta de osso são o início de uma escala diatônica – dó, ré, mi, fá.[1] Fink sugere que se imaginarmos uma versão estendida dessa flauta,[B] seria possível tocar o resto da escala diatônica que hoje usamos. Nem todos concordam, mas há fortes indícios de que os sumérios (por volta de 31002000 a.C.) e os babilônios (por volta de 200-1600 a.C.) também usavam essa escala. Uma escala diatônica em placas cuneiformes encontradas em Nippur (onde hoje fica o Iraque) seria de 2000 a.C. Instrumentos musicais foram escavados em túmulos mesopotâmicos, e imagens de músicos tocando liras, tambores e flautas durante cerimônias ilustram um mural na Tumba dos Harpistas de 1200 a.C. A predominância de relações e intervalos entre as notas que produzem quintas, quartas e sextas nesses instrumentos correspondem às harmonias consonantes que ainda reconhecemos. “Consonante” se refere às harmonias que soam “estáveis” e regulares, enquanto as dissonantes têm um ar instável, efêmero, e parecem “querer” seguir outro rumo. As consonantes, segundo essas descobertas, são aquelas que soam mais confortáveis aos nossos ouvidos humanos, e isso fez alguns cientistas acreditarem que talvez tenhamos uma predisposição biológica inata a apreciar certas relações musicais.

Aqui temos uma reprodução da placa encontrada em Ugarit, onde hoje fica a Síria, com o vestígio mais antigo de música já encontrado, de 1400 a.C.[C] Esses símbolos descrevem um hino a Nikkal, a deusa dos pomares, com instruções para o cantor e para a música que o acompanha e deve ser tocada em uma lira. Outros fragmentos cuneiformes descrevem a afinação da lira, o que nos indica o uso de uma escala diatônica. Para minha surpresa, alguns desses hinos citam o nome do compositor. Desde aquela época, algumas pessoas já eram reconhecidas pelo seu talento nessa coisa chamada música.



Como era essa música ancestral? Por mais que possamos entender quais notas as flautas e liras usavam – podemos tocá-las ou reconstruí-las –, é um pouco mais difícil saber como era a entonação dos cantores, ou como essas músicas eram estruturadas. Esses cantores berravam ou sussurravam? Eles cantavam com uma voz de peito ou com gemidos nasalados? O musicólogo Peter van der Merwe sugere que os cantores mesopotâmicos cantavam em um tom intenso, mas voltado para si mesmos, mais ou menos como os músicos assírios contemporâneos. Eles cantam como se apenas eles estivessem se escutando. É um gesto que demonstra intensidade, mas sugere que você está se comunicando com seus sentimentos internos, como se a música fosse uma mensagem de um lugar nas profundezas do seu ser, em vez de uma simples manifestação do ego de quem a está interpretando. A implicação disso é que o cantor não é tanto um intérprete, mas sim um condutor, um veículo para a música. Há uma ligação bem direta entre esse tipo de canto e as vocalizações contemporâneas do flamenco. Nem tanta coisa mudou.

Flautas de 9 mil anos encontradas na China podem tocar escalas muito similares a essas dos mesopotâmicos, o que nos leva à questão: será que evoluímos para preferir certas notas em relação a outras? Será que desenvolvemos um “ouvido” neurológico pré-disposto a apreciar os sons estruturados que a humanidade veio a chamar de música? Até bebês preferem

as harmonias que entendemos como consonantes, e conseguem distinguir escalas diferentes. Os bebês também são capazes de ouvir os chamados “tons relativos”. Isso significa que é possível cantar “Parabéns pra você” começando por qualquer nota para um bebê, e é provável que ele reconheça a música, caso a conheça. Isso pode não parecer grande coisa, mas na verdade é bem difícil, já que as notas absolutas mudam totalmente, caso o cantor comece usando um tom diferente. A terceira nota da melodia deixará de ser Lá, por exemplo, mas o que nós entendemos e reconhecemos da melodia continuará sendo a mesma coisa. As máquinas ainda não conseguem fazer isso – resumindo-se a comparar melodias a uma referência absoluta. Para os computadores de hoje, uma música que começa com um tom de Dó é diferente de outra que começa com um tom de Si, por mais que a melodia seja idêntica. Nós desenvolvemos habilidades extremamente especializadas – físicas e neurológicas – que parecem estar ligadas à produção da música. Isso parece ser algo importante para nós, *Homo sapiens*, e apesar das diferenças culturais, certas formas e estruturas musicais se repetem em diversos lugares. A pergunta de por que temos essa relação tão especial vem sendo feita há muito, muito tempo. Quais são os padrões maiores no universo que nos levam a preferir certas relações e formas musicais específicas?

A MÚSICA DAS ESFERAS

Os seguidores de Pitágoras (por volta de 590 a.C.) eram chamados de acusmáticos por ouvirem seus discursos enquanto ele se escondia atrás de uma cortina. Talvez isso servisse para ajudá-los a se concentrar em suas palavras em vez de se distraírem com seus gestos. Pitágoras teorizou que poderia haver uma razão divina para explicar nossa tendência a achar determinadas harmonias e certos intervalos de notas mais agradáveis aos ouvidos do que outros. Ele apontou que existem congruências matemáticas por trás dessas notas – um fenômeno que ele observou pela primeira vez ao passar pela oficina de um ferreiro, quando então percebeu que as batidas dos seus vários martelos se encaixavam em intervalos musicais comuns. Por quê? Aquilo se devia às proporções dos martelos de pesos diferentes – um martelo de seis quilos e outro de três produziam batidas com uma oitava de diferença. Da mesma forma, uma corda presa a 3/4 do seu comprimento total produz uma nota que é 1/4 acima da oitava – o som de uma corda inteira esticada. Essa harmonia de quarta é extremamente comum e agradável aos nossos ouvidos. Se a corda estiver presa a 2/3 do seu comprimento, a nota será uma quinta perfeita. Já uma corda presa na metade produz uma nota que é exatamente uma oitava mais alta do que outra totalmente estendida. Isso é fantástico, nem é preciso dizer. Assustador até. Por que as coisas são assim?

Pitágoras dizia que os deuses em geral preferem números menores como os

vistos nessas frações porque a simplicidade é sempre profundamente mais elegante. Pitágoras era meio maluco por números, então achava fascinante o fato de haver bases matemáticas nas harmonias musicais mais comuns. Isso era como encontrar uma chave para o universo. Ele ainda identificou três tipos de música: instrumental, humana e celestial. A música tocada em instrumentos por mortais era vista como um mero eco da música celestial "original", uma ideia que parece prenunciar a futura metáfora da caverna de Platão. A música celestial, a música que tentamos imitar – e da qual emanam as harmonias divinas – de fato existe, segundo Pitágoras, e a origem dessa música está nas esferas que "seguram" os planetas. Ele acreditava que os planetas eram presos a esferas de cristal (como elas se sustentariam no lugar de outra forma?), e que cada planeta, junto com sua esfera de cristal, produzia um tom único enquanto rodopiava pelo éter cósmico. É daí que vem a Música das Esferas. As distâncias entre essas esferas (e seus planetas), claro, eram baseadas em uma série de relações que seguiam essas mesmas razões "harmônicas" e matemáticas, ou combinações relativamente simples delas. Então o universo inteiro, ou ao menos o que era conhecido na época (acreditava-se que as estrelas ficavam nessas esferas de cristal também), era como um gigantesco instrumento mecânico que produzia um acorde em constante transformação enquanto as esferas zuniam pelo cosmos. A implicação disso era que todas as harmonias terrenas – as harmonias de todas as coisas, mortas e vivas, por dentro e por fora – eram baseadas nessas mesmas razões.

Essa ideia ainda persiste. A Nasa gravou sinais eletromagnéticos audíveis – que não chegam a ser o que chamaríamos de ondas sonoras – quando as sondas especiais *Voyager* e *Cassini* passaram por diversos planetas. Esses sinais foram então processados e convertidos em vibrações sônicas que se encaixavam na amplitude de audição humana. Uma série desses sons foi lançada em um disco chamado *Symphony of the Planets*, que é basicamente composto por uma coleção de faixas de som ambiente – e muito interessantes também, embora a de Mercúrio seja um tanto assustadora. Uma resenha dessas gravações na internet descreveu o sistema solar como um compositor de ambient trance music. "Como se o universo estivesse se apresentando para você", escreveu o resenhista.

Como esperado, essas notas, conforme a concepção de Pitágoras, produziram a harmonia mais etérea que se possa imaginar – um grandioso acorde cósmico que criou a humanidade e todo o resto. Segundo ele, esse som era tão perfeito que pessoas comuns, como eu e você, não conseguiriam ouvi-lo. Mas Pitágoras, sim. E seus seguidores afirmavam que Adão e Eva também, já que Deus havia concedido a eles os meios para ouvir esse acorde perfeito. Como elos em uma corrente mística, os zoroastrianos então

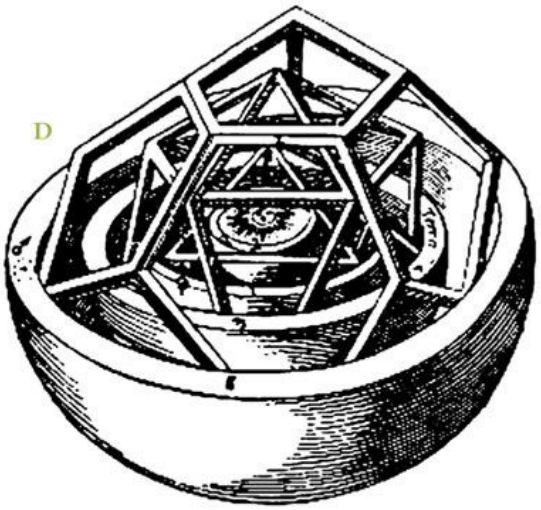
ensinaram a forma de ouvir essa música a seus discípulos. Moisés supostamente também a teria ouvido quando recebeu as tábuas com os dez mandamentos. Segundo Santo Agostinho (por volta de 400 d.C.), todos os homens ouviriam esse som pouco antes de morrer, momento no qual o cosmos se revelaria a eles – o que é muito interessante, embora talvez um pouco tarde demais. Esse segredo foi sendo passado ao longo dos séculos, de profeta para profeta, mas em algum momento, segundo os filósofos renascentistas, acabou se perdendo. Ops!

Pitágoras acreditava que cada escala musical, as diversas variedades desse modo cósmico, tinha um efeito profundo, específico e único nas pessoas. O modo hipofrígio é uma das diversas variações da escala diacrônica na qual os intervalos entre as notas foram alterados. Por exemplo, uma escala em Dó (todas as teclas brancas) e outra em Dó menor são dois modos diferentes. De acordo com Pitágoras, uma música em modo hipofrígio seria capaz de deixar um jovem bêbado totalmente sóbrio. Naquela época, a ideia do poder da música era amplamente aceita, e existiam centros de cura baseada em música em toda a Grécia. As notas da escala básica eram associadas às Musas, e cada tom tinha seus próprios atributos e temperamento. Os sete planetas conhecidos pelos gregos eram associados aos sete sons vocálicos do grego clássico, que também eram tidos como sagrados. Os vários nomes dos deuses eram formados com recombinações dessas vogais e harmonias – como Ho Theos, ou Deus, Ho Kurios, ou Senhor, ou Despotes, que significa Mestre, e é a raiz da nossa palavra déspota. As harmonias cósmicas marcavam todos os aspectos da vida – nossas conversas, nossos corpos, nossos estados de espírito, assim como o tempo, os ciclos das plantações, da doença e da saúde.

Essas correspondências musicais e matemáticas entre todas as coisas estariam espalhadas pelo mundo, bastaria a nós descobri-las. Deus, ou os deuses, teriam as criado, e para a emergente tradição ocidental, o objetivo da ciência e das artes era decodificar aquilo que os deuses haviam escrito nelas. Essa crença de que o objetivo da ciência era identificar padrões pré-existentes forma a base de grande parte da prática científica atualmente. Até mesmo a tabela periódica, na qual todos os elementos que compõem nosso mundo são ordenados de acordo com seu peso atômico, existem “harmonias”. John Newlands, que trabalhou na produção dessa tabela, descobriu em 1865 que “a cada oitavo elemento ocorre uma repetição distinta de propriedades” – um padrão que ele chamou de a Lei dos Oitavos.[2] Newlands foi ridicularizado, e seu trabalho sobre o tema foi ignorado. No entanto, quando sua predição de que deveriam haver certos elementos “faltantes” foi depois comprovada, ele foi reconhecido como o descobridor da Lei Periódica. Relações “musicais”, ao que parece, ainda são encontradas regendo o mundo físico. A ideia da Música das Esferas, em uma versão levemente alterada, ainda continua

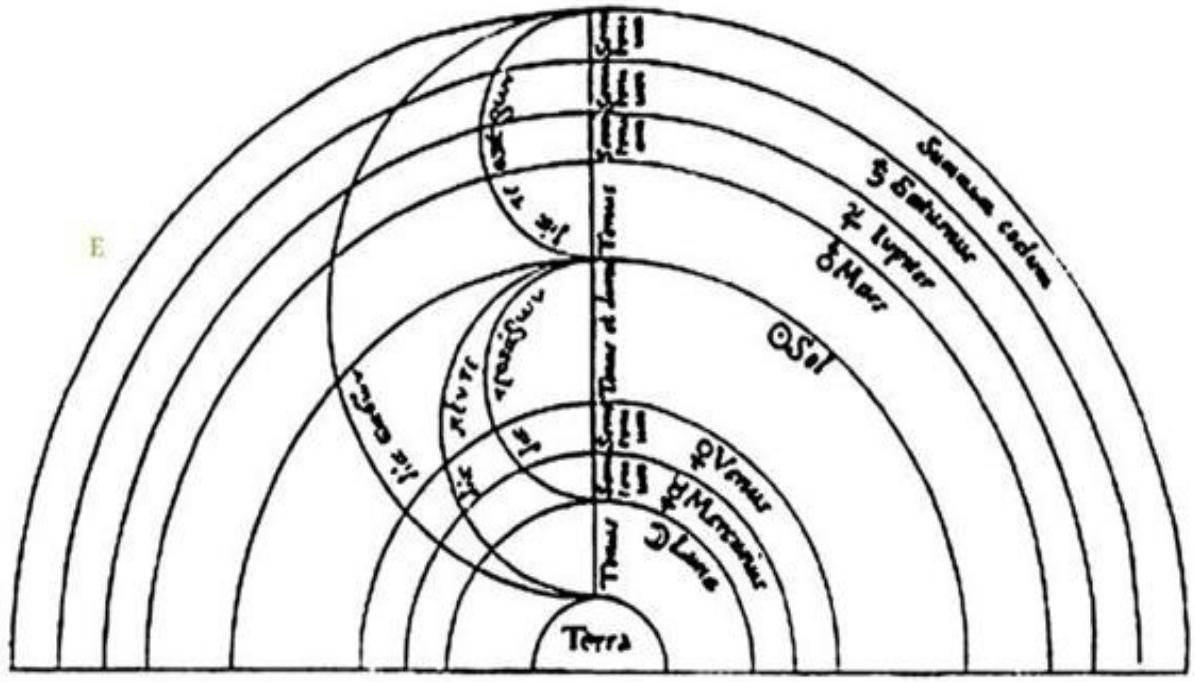
conosco.

O astrônomo e astrólogo Johannes Kepler publicou seu livro *Harmonices mundi* em 1619, no qual ele propunha que o Criador "decorou" o mundo inteiro, usando proporções harmônicas matemáticas e musicais. O espiritual e o físico seriam unidos. Em uma busca por essas proporções, Kepler sugeriu a princípio que as várias formas poliédricas – figuras tridimensionais compostas de pentágonos, octógonos etc., e encaixadas em uma esfera e dentro uma da outra – poderiam ter guiado os planos do Criador.[D]

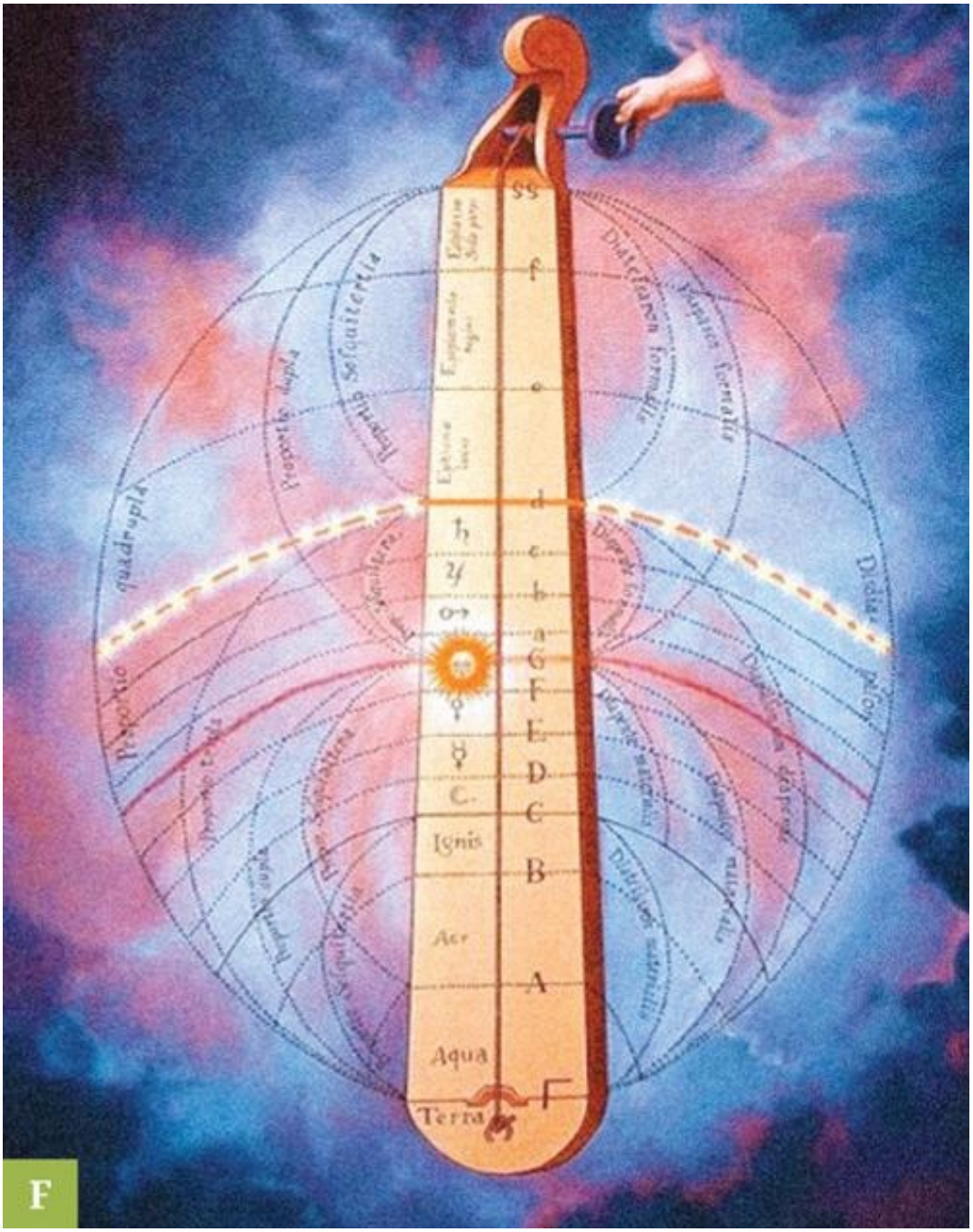


Kepler não se satisfez com a precisão dessa ideia, e então passou a analisar as proporções harmônicas musicais e matemáticas. Ele escreveu: "A Terra canta Mi, Fá, Mi; de modo que delas se possa conjecturar que no nosso seio prevalecem a miséria [MIsery] e fome [FAmines]".[3] Seus cálculos pareciam implicar que as órbitas dos planetas tinham uma certa variação e que o vibrato resultante era às vezes perturbador e até contraditório. Isso não era bom. No entanto, elas de fato pareciam entrar em perfeita harmonia às vezes – e um desses momentos, segundo ele, teria sido o instante da criação.

Na página seguinte, vemos uma figura simples de *A história da filosofia*, de Stanley, um livro dos anos 1600, que mostra os intervalos musicais que ocorreriam naturalmente em uma corda imaginária esticada até o mais alto dos céus, passando pela Terra e pelas órbitas dos vários planetas (o que incluía o Sol entre os outros elementos, em vez de no centro, onde ficava a Terra, lugar no qual nós supostamente estávamos).[E]



O grande alquimista e cientista do século XVII Robert Fludd criou imagens ainda mais elaboradas. Ele chamou essa corda imaginária de Monocórdio Mundano. O “mundano” se refere ao mundo inteiro nesse caso, não a algo banal ou comum. No topo de sua figura, a mão de Deus aparece para “afinar” o universo.



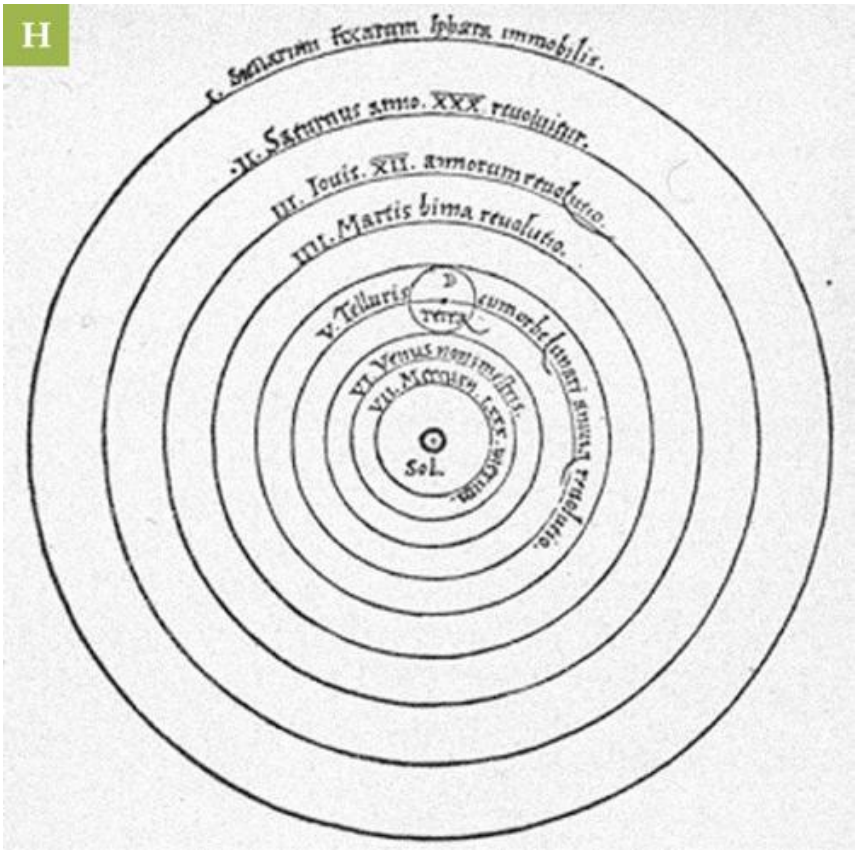
Na visão de Fludd e de Stanley, os sete modos musicais – que equivalem mais ou menos às escalas – correspondem aos sete planetas. Cada órbita planetária e seu modo tinham um tipo de personalidade, como a saturnina (sombria) ou a mercurial (volátil). Portanto, cada nota musical era então associada a traços de personalidade que podemos encontrar em nossos semelhantes. A astrologia – a influência dos céus sobre nossas personalidades – ganhou assim uma certa base “científica”.

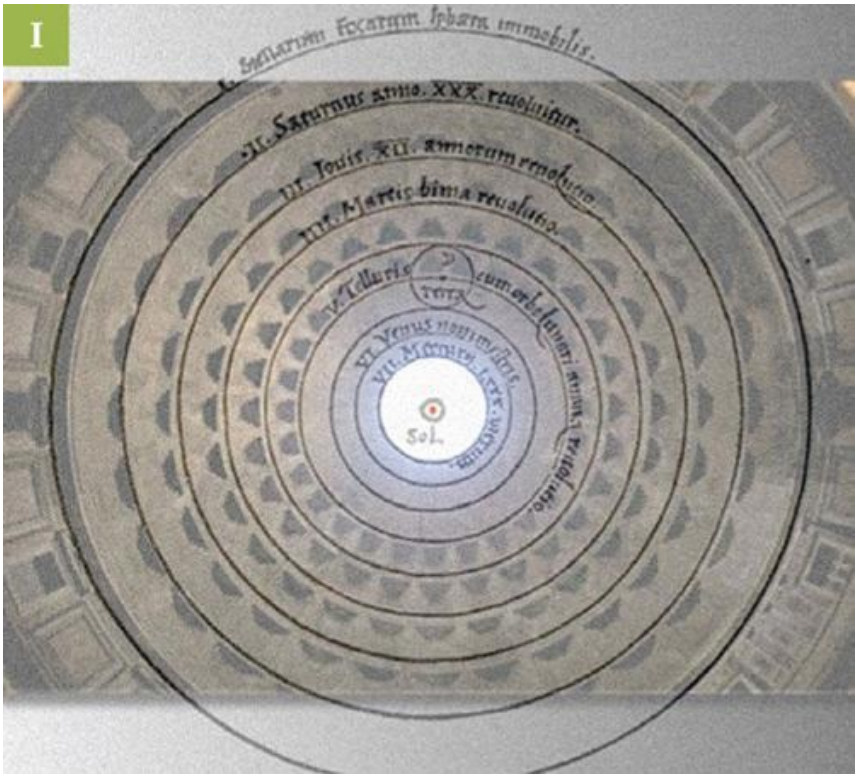
Essa ideia de um universo ordenado segundo uma harmonia musical caiu em descrédito e foi mais ou menos deixada de lado por centenas de anos. Ela foi desenterrada recentemente, por ninguém menos que o editor de cinema e designer de som Walter Murch. Vi uma palestra de Murch, e por mais que ele

tenha falado sobre o som no cinema e suas ideias sobre as técnicas de edição, o que realmente pareceu empolgá-lo foi reavivar o conceito das razões cósmicas. Murch perguntou-se por que Copérnico, que é creditado por ter proposto o sistema solar com o sol em seu centro, teria feito uma declaração tão contraintuitiva e perigosa assim. A ideia de um sistema heliocêntrico é contraintuitiva porque, do nosso ponto de vista, de fato parece que as estrelas e o sol giram em torno de nós. E era perigosa porque se presumia que Deus havia criado o universo de acordo com a explicação oferecida pela Igreja – com a Terra em seu centro –, e questionar os planos e a sabedoria de Deus era considerado uma heresia. Murch teorizou que a explicação poderia estar no fato de que Copérnico conhecia o astrônomo grego Aristarco de Samos (c. 310 a.C. - 230 a.C.), que havia proposto seu próprio sistema heliocêntrico. Aristarco chegou a sugerir que a lua girava em torno da Terra, mas na época de Copérnico, suas teorias já haviam sido esquecidas.

A teoria de Murch sobre como Copérnico recuperou a tese de Aristarco é a seguinte: Copérnico visitou Roma após completar seus estudos, onde com certeza foi até a cúpula do Panteão, uma das maravilhas da época.[G] Murch sugere que ao contemplar o teto do lugar, Copérnico ligou os pontos e sentiu que ali, naquela arquitetura, estava codificada a ordem secreta do sistema solar. Sei que isso parece muito coisa de *O código Da Vinci*, mas continue lendo.

À direita, vemos o sistema heliocêntrico de Copérnico.[H] Abaixo, vemos a sobreposição feita por Murch, posicionando o sistema solar de Copérnico sobre os círculos concêntricos da cúpula do Panteão.[I]



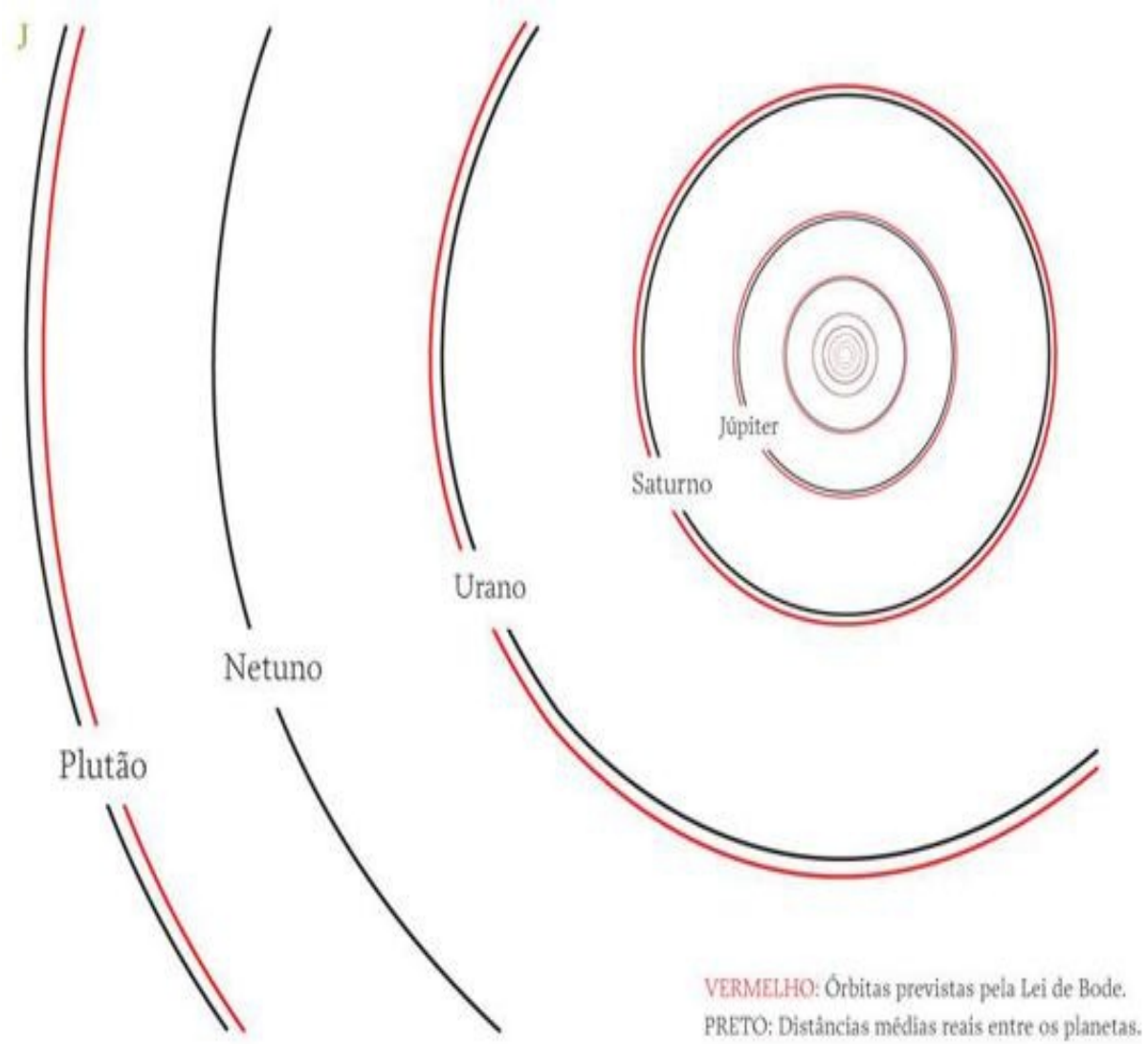


No sistema heliocêntrico, as razões (as distâncias entre as órbitas planetárias) não estão totalmente “corretas”, um sinal de que ainda não chegamos a uma harmonia celestial perfeita.

Nos anos 1760, o diretor do observatório de Berlim, Johann Daniel Titius,

publicou um artigo contendo aquilo que viria a se tornar conhecido como a Lei de Bode. Ela propunha certas fórmulas e constantes matemáticas que, de acordo com Titus, não apenas descreviam a posição das órbitas dos planetas em relação ao sol, como também previam onde novos planetas seriam encontrados – e onde, portanto, deveria estar a “harmonia” seguinte. Como ocorre com a tabela periódica! É possível prever mudanças musicais de tom da mesma forma.

Como podemos ver na página seguinte, tudo funcionou bem até a descoberta de Netuno, que não se encaixou no padrão.[J] Em 1846, a Lei de Bode foi então abruptamente abandonada e jogada em uma pilha de teorias científicas descartadas e perdidas. Murch disse:



Então, pareceu ser mais lógico (para mim) abandonar a Unidade Astronômica e apenas me focar nas razões. Fazendo isso, a fórmula fica muito mais simples: ela não precisa operar duas coisas ao mesmo tempo. Essa nova fórmula, além de mais simples, também perdeu seu “Terracentrismo”. Agora,

é possível aplicá-la a outros sistemas orbitais – os “sistemas solares” em miniatura das luas em torno de Júpiter, Saturno, Urano e Netuno, por exemplo – para encontrar esses mesmos tipos de razões! Em todas as órbitas desses satélites e planetas há um padrão de razões, como as razões musicais em um teclado. Assim como vários instrumentos nos restringem a certas razões, o mesmo parece ocorrer com essas luas. Alguns sistemas “tocam” – ou *ocupam* – certas órbitas, enquanto outras ficam vazias. Ao *tocar* órbitas diferentes, esses sistemas geram diversos acordes. Acordes reconhecíveis. Se eu anotasse a fórmula simplificada de Bode em um papel e a mostrasse a musicólogos, eles me perguntariam: “Por que você está me mostrando a fórmula para uma série de tons?”. Ou, em outras palavras, a Lei de Bode nos oferece uma série de razões orbitais, que são matematicamente idênticas aos intervalos típicos da teoria musical. Basicamente, são variações do que chamamos de sétimo acorde: Dó, Mi, Sol, Si bemol.[4]

Poderíamos dizer que o universo improvisa um blues.

Voltamos então a Pitágoras e aos outros proponentes da teoria da Música das Esferas e da harmonia universal. Os cálculos de Pitágoras foram um pouco equivocados e não se encaixavam totalmente nas verdadeiras razões musicais. Foi o pai de Galileu, Vincenzo Galilei, quem chegou à fórmula que produz uma escala musical como a conhecemos. O arquiteto da Renascença, Leone Battista disse o seguinte:

> [Estou] cada dia mais e mais convencido de que a teoria de Pitágoras era verdadeira, e a natureza de fato tende a ser consistente. Concluí que os mesmos números que em concordância geram sons agradáveis aos nossos ouvidos são os mesmos que deleitam nossos olhos e nossas mentes. Para completar nossas proporções, devemos então emprestar todas as nossas regras dos músicos… e de todos os elementos nos quais a natureza se mostra mais perfeita e completa.[5]

Alberti desenvolveu ainda a fórmula para a perspectiva em uma pintura – uma forma de organizar matematicamente nossa visão.

Andrea Palladio, outro arquiteto renascentista, esse um pouco mais conhecido, usou essas mesmas razões para construir seus prédios durante o século XVI, prédios que foram copiados no mundo todo como um exemplo de harmonia visual e relações espaciais agradáveis aos olhos. O Monticello de Thomas Jefferson e centenas de museus e monumentos no mundo inteiro – todas essas obras devem suas proporções a Palladio e às razões musicais cósmicas que, segundo ele e outros, estruturavam todas as coisas.

Vitrúvio foi um engenheiro e escritor romano (nascido em 70 a.C.) que teve suas ideias reavivadas durante a Renascença, em especial por Daniele Barbaro, que também foi um dos patronos de Palladio. Vitrúvio discutiu ideias de simetria (beleza simétrica objetiva) e eurritmia (que se refere mais a arranjos e questões subjetivas e experienciais). Foi tentando ilustrar uma

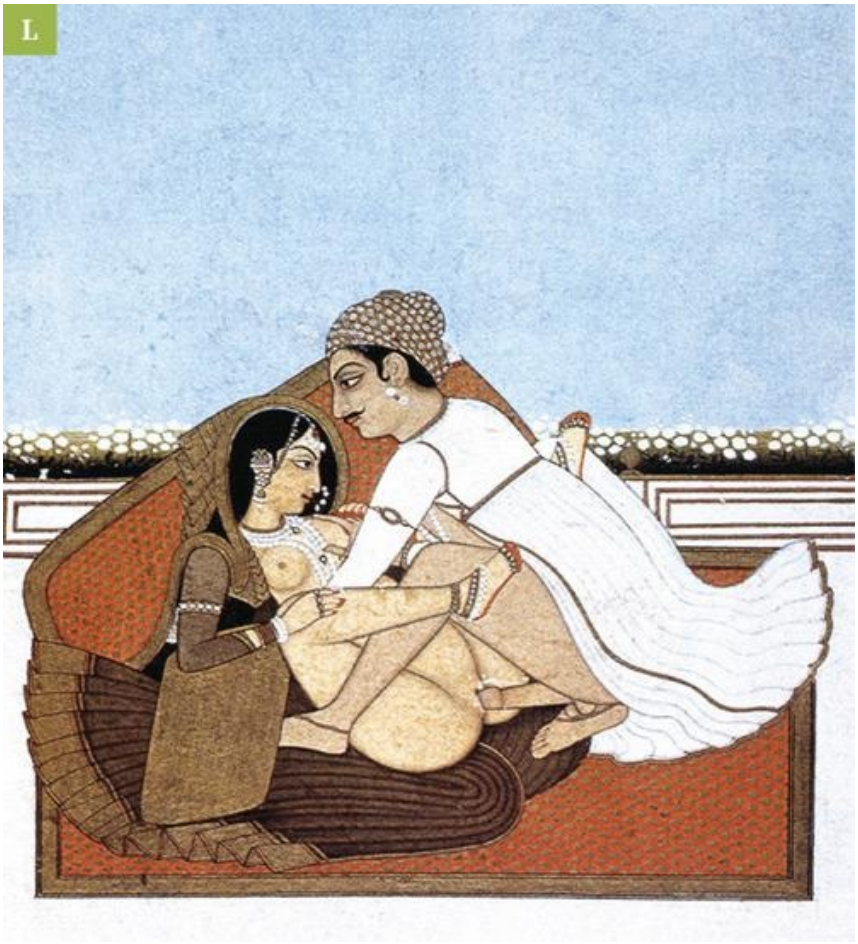
reavaliação do livro *De Architectura*, de Vitrúvio, que Michelangelo esboçou seu famoso Homem Vitruviano (que como podemos ver na página seguinte, acabou sendo um pouco emasculado pela Nasa) que mostrava as proporções divinas no corpo humano. [K]

K

Barbaro escreveu que a harmonia agrada os ouvidos, a beleza os olhos, e que isso ficava claro pelo trabalho de Palladio. Na Villa Malcontenta (quem daria um nome assim para a própria casa?), há um cômodo que ele descreve como o "mais lindo e proporcional", que musicalmente é uma sexta maior. Essa sala pode ser subdividida em outras menores que compõem uma quarta e uma terceira maior.

O ORIENTE

No antigo extremo oriente, também existia a crença de que o som havia desempenhado um papel essencial na formação do universo. No budismo tântrico, há um éter "sonoro" chamado *akasha*, e é desse éter que fluem as vibrações primordiais. O *akasha* foi autogerado – ou seja, não surgiu a partir de nada, apenas se formou sozinho. No entanto, segundo a filosofia tântrica, esse som cósmico, que às vezes é chamado de *Nada Brahma*, na verdade vem das vibrações que emanam quando Shiva e Shakti fazem sexo.[L]



Esse Orgasmo Cósmico, como é chamado, teria originado todo o universo material. Há pouco mais de cem anos, Madame Blavatsky, que desenvolveu um sistema místico chamado de teosofia e que foi muito popular por um tempo, referia-se a esse *Nada* como o “som mudo”, ou a “voz do silêncio”. Algo discreto, silencioso, autêntico, esotérico e grandioso.

A ideia de que as vibrações permeiam tudo é indiscutível – você não precisa ser budista tântrico, ou um acusmático para aceitá-la. Em um diagrama de Venn hipotético, os círculos com ideias espirituais, mitos religiosos e aquilo que consideramos como ciência de fato se sobrepõem em vários pontos. Moléculas vibram cem vezes por segundo e os átomos, mais rápido ainda. Essas vibrações produzem algo que podemos entender como sons, ainda que esse som não possa ser ouvido. O compositor John Cage disse:

> Veja este cinzeiro. Ele está vibrando. Isso é um fato, e os físicos podem provar isso para nós. Mas não podemos ouvir essas vibrações. Seria muito interessante poder instalar uma pequena câmara anecoica nele e ouvi-las por meio de um sistema de som adequado. Os objetos se tornariam um processo; e nós descobriríamos… o sentido da natureza pela música dos objetos.[6]

Nenhuma dessas teorias divinas ou científicas realmente explica o *porquê* disso – por que gravitamos na direção de certas harmonias – a menos que

você aceite a ideia de que “Deus criou as coisas assim e ponto final” como uma explicação. No entanto, no nosso mundo de pouca fé, nós precisamos de provas.

BIOLOGIA E A BASE NEUROLÓGICA DA MÚSICA

A questão, portanto, não é apenas por que gostamos de certas harmonias, mas também se o nosso gosto musical – ou nossa capacidade de nos emocionarmos com uma determinada sequência de sons – tem alguma base neurológica. De um ponto de vista evolutivo, gostar de música nos traz alguma vantagem? A música tem mesmo alguma função prática, ou é apenas algo que trouxemos conosco enquanto desenvolvíamos outras adaptações de utilidade mais óbvia? Os paleontólogos Stephen Jay Gould e Richard Lewontin escreveram um artigo em 1979, no qual afirmavam que algumas das nossas técnicas e habilidades poderiam ser como tímpanos – os espaços negativos sobre as curvas dos arcos em uma construção –, ou seja, detalhes que não foram criados como autônomos, mas que acabaram se formando como resultado de outros elementos mais práticos à sua volta.

O linguista Noam Chomsky chegou a teorizar que a própria linguagem poderia ser um tímpano evolutivo – que a habilidade de formar sentenças pode não ter evoluído diretamente, e sim ser um subproduto de outros desdobramentos evolutivos mais pragmáticos. De acordo com essa visão, vários estilos de arte podem ter pegado uma carona junto com o desenvolvimento de outras qualidades e habilidades cognitivas mais prosaicas.

Dale Purves, um professor da Duke University, estudou essa questão com seus colegas, David Schwartz e Catherine Howe, e acredita ter chegado a algumas respostas. Primeiro, eles descreveram um panorama geral: praticamente todas as culturas usam notas tiradas das doze em geral mais usadas. De um Lá até outro Lá uma oitava acima, em geral temos doze notas. Isso não é uma escala, mas nos dá doze notas, que em um piano seriam todas as teclas pretas e brancas em uma oitava. (As escalas em geral são compostas por um número menor de notas retiradas dessas doze.) Existem bilhões de maneiras para dividir os incrementos de Lá a Lá – ainda assim, essas doze já são um bom começo.

A música tradicional chinesa e a música folk norte-americana em geral usam cinco notas tiradas dentre essas doze para criar suas escalas. A música árabe também opera dentro desses parâmetros. A música clássica ocidental usa sete das doze notas disponíveis (a oitava nota da escala ocidental é justamente a oitava). Em 1921, o compositor Arnold Schoenberg propôs um sistema que “democratizaria” a composição musical. Em suas músicas de

doze tons, nenhuma nota seria considerada mais importante do que outra. Por mais que essa abordagem pareça ser de fato justa e democrática, muitos acham as músicas criadas segundo esse sistema dissonantes, complicadas e desagradáveis. Sons dissonantes podem provocar emoções – seja criando um tom sinistro, ou então invocar forças cósmicas ou sombrias, como nas obras de Messiaen (em seu *Quarteto para o fim dos tempos*) ou de Ligeti (sua composição *Atmosphères* é usada na psicodélica sequência do portal cósmico no filme *2001: Uma odisseia no espaço*). No entanto, essas obras de libertação musical de doze tons não costumam ser muito populares, como o free jazz, seu equivalente em improvisação musical que teve como seus pioneiros nomes como Ornette Coleman and John Coltrane em seus últimos anos de carreira. Essa "libertação" se tornou, para muitos compositores, um dogma – apenas uma nova, e mais requintada, espécie de prisão.

Pouquíssimas culturas usam todas as doze notas disponíveis. A maioria usa as harmonias e escalas comuns, mas há algumas exceções notáveis. A música de gamelão javanesa, produzida em grande parte por orquestras compostas de grupos de instrumentos parecidos com gongos, costuma usar escalas de cinco notas, mas essas cinco notas são distribuídas de forma mais ou menos igual entre as oitavas notas. Os intervalos entre essas notas são diferentes das escalas com cinco notas da música chinesa ou do folk. Presume-se que isso acontece porque os gongos produzem ressonâncias e sobretons estranhos e desarmônicos. Em decorrência disso, para tornar essas notas mais agradáveis quando tocadas juntas, os javaneses teriam ajustado suas escalas para compensar as interações desagradáveis entre as harmônicas.

Harmônicas são notas incidentais que a maioria dos instrumentos produz acima e abaixo da nota principal (ou "fundamental") sendo tocada. Essas notas "fantasma" são mais baixas que o tom principal, a combinação de sua quantidade e variedade é o que dá a cada instrumento seu som característico. As harmônicas de um clarinete (que produz suas vibrações com uma palheta e uma coluna de ar) são diferentes das de um violino (que as cria com a vibração de uma corda). Hermann von Helmholtz, um físico alemão do século XVIII, teorizou que foram as qualidades inerentes a essa combinação de harmônicas e sobretons o que nos levou a demarcar notas ao longo de intervalos comuns nas nossas escalas. Ele percebeu que quando as notas não estão "afinadas", é possível ouvir uma batida, uma pulsação ou um som irregular quando são tocadas ao mesmo tempo. É possível ouvir essa batida ao tocar uma mesma nota em mais de um instrumento, e se elas forem levemente diferentes, se elas não forem exatamente a mesma nota, você ouvirá uma pulsação ou uma batida que varia em velocidade de acordo com a semelhança entre as duas. Um instrumento desafinado produz tons pulsantes quando as oitavas e harmônicas não se encaixam. Helmholtz apontou que tendemos a

achar essa pulsação, que é um fenômeno físico, e não apenas estético, desconfortante. As harmônicas naturais das notas primárias criam suas próprias batidas, e é apenas ao dispor e escolher as notas desses intervalos que ocorrem entre as escalas comuns e mais familiares que podemos solucionar e reduzir esse efeito desagradável. Como outros teóricos antigos, ele estava propondo que temos uma atração inerente às proporções matemáticas.

Quando uma escala é composta de quintas e quartas que ressoam em uma perfeita ordem matemática (isso é chamado de “entonação justa”), o resultado é ótimo, a menos que você queira mudar de tom, ou modular. Caso, por exemplo, o novo tom (ou a nova escala) desejado comece com a quarta nota do intervalo harmônico do original, algo muito comum para uma música pop contemporânea, as notas nesse novo tom não irão mais se alinhar de uma maneira tão agradável quanto antes – não com essa entonação celestial e matemática. Em alguns casos, o resultado será bom, mas em outros, o som será claramente estranho.

Andreas Werckmeister propôs uma forma de contornar esse problema no meio dos anos 1600. Os órgãos de igreja não podem ter diversas afinações, o que criava uma grande dificuldade para se tocar em tons diferentes. Ele sugeriu temperar, ou ajustar levemente as quintas, e todas as outras notas de uma escala por consequência, para possibilitar a mudança entre tons sem tornar o som resultante desagradável. Algo se perdia – as harmonias matematicamente perfeitas baseadas em vibrações físicas eram deixadas um pouco de lado para dar espaço a outro tipo de matemática, a matemática do contraponto e da empolgação dos saltos de tom em tom. Werckmeister, como Johannes Kepler, Barbaro e outros na época, acreditava na ideia da proporção harmônica divina descrita no livro *Harmonices mundi*, de Kepler, mesmo enquanto buscava – ao menos assim penso eu – abandonar, ou ajustar, a obra de Deus.

Bach foi um seguidor das inovações de Werckmeister e as usava muito bem, modulando pelo piano todo em vários tons. Sua música é uma verdadeira demonstração técnica do que esse novo sistema de afinação era capaz. Acabamos nos acostumado a essa afinação temperada apesar de suas imperfeições cósmicas. Quando ouvimos músicas tocadas apenas com entonação hoje, o resultado nos parece desafinado, embora talvez isso ocorra porque os músicos às vezes insistam em mudar de tom.

O grupo de Purves na Duke University descobriu que a amplitude sonora que mais nos importa e interessa é idêntica à amplitude dos sons que nós mesmos produzimos. Nossos ouvidos e cérebros evoluíram para captar nuances sutis especialmente dentro dessa faixa, enquanto temos a tendência de ouvir menos ou mesmo ignorar aquilo que escapa dela. Não conseguimos

ouvir as mesmas frequências que os morcegos, ou o som sub-harmônico usado pelas baleias. Em geral, a música se encaixa nessa faixa audível a nós. Embora algumas das harmônicas que dão às vozes e aos instrumentos seus sons característicos estejam fora da nossa faixa sonora, podemos ouvir os efeitos produzidos por elas. A parte do nosso cérebro que analisa os sons dessas frequências musicais que se sobrepõem aos que nós mesmos produzimos é maior e mais desenvolvida – assim como a área responsável pelo reconhecimento visual de rostos é outra parte especialmente desenvolvida do nosso cérebro.

O grupo de Purves acrescentou a ideia de que sons periódicos – que se repetem de forma regular – em geral são produzidos por seres vivos e, portanto, são mais interessantes para nós. Um som que se repete várias e várias vezes pode inspirar cuidado, ou nos levar a um amigo, ou a uma fonte de comida ou água. Podemos perceber como esses parâmetros e essas regiões de interesse confluem em direção ao grupo de sons similares aos que chamamos de música. Purves propôs que seria natural então pensar que a fala humana teria influenciado a evolução do sistema auditivo humano, assim como a da parte do cérebro que processa esses sinais de áudio. Nossas vocalizações, e nossa capacidade de distinguir suas nuances e sutilezas, evoluíram em conjunto. O estudo propunha ainda que nossas preferências musicais evoluíram ao longo do tempo também. Depois de concluir o que poderia parecer óbvio, o grupo começou seu estudo para determinar se de fato existe alguma coerência biológica nas escalas musicais.

O grupo também gravou frases de dez a vinte segundos pronunciadas por seiscentas pessoas falando em inglês e em outras línguas (mandarim, por exemplo), e dividiu esse material em 100 mil segmentos de som. Em seguida, eles eliminaram digitalmente dessas gravações todos os elementos de discurso únicos de cada cultura, realizando uma espécie de extração linguística e cultural – retirando tudo, para deixar apenas os sons comuns a todos. Eles então concluíram que, em termos sonoros, boa parte do material irrelevante à pesquisa era composta de consoantes – os sons que fazemos com nossos lábios, línguas e dentes. Restaram apenas os sons das vogais, que são produzidos pelas nossas cordas vocais, e seriam então as vocalizações comuns entre toda a humanidade. (Nenhuma consoante é produzida pelas cordas vocais.)

Eles eliminaram todos os sons de S, os sons percussivos dos P, e os cliques dos K. A ideia era ficar apenas com tons universais e notas comuns, deixando de fora ao máximo possível todas as informações extrínsecas para que aquelas vozes fossem reduzidas a uma espécie de protocanto – as melodias vocais embutidas na fala. Essas notas, as que “cantamos” na hora de falar, foram

então dispostas em um gráfico representando a frequência com que ocorriam. E é claro, os picos – as notas mais altas e proeminentes – praticamente se encaixavam ao longo das doze notas da escala cromática.

Na fala (e no canto normal) essas notas ou tons são modificados ainda mais pelas distâncias possíveis entre a língua e o palato para produzir uma variedade de harmônicas e sobretons específicos. Como um som mais agudo, ou um som aberto. As dobras nas cordas vocais criam sobretons característicos também; esses e outros elementos são aqueles que nos ajudam a reconhecer como humanos os sons que produzimos, além de contribuir para a caracterização da voz de cada indivíduo. Quando tentou entender o que esses sobretons e harmônicas eram, o grupo de Purves descobriu que esses tons adicionais se encaixavam naquilo que entendemos como harmonias musicais "agradáveis". "Ao todo 70%… batiam com os intervalos musicais", disse ele. Todos os principais intervalos harmônicos eram representados: oitavas, quintas, quartas, terceiras maiores e uma sexta maior. "A música tem uma base biológica, e essa base é a similaridade entre a música e a fala", afirma Purves. "É por isso que gostamos de música. A música é muito mais complexa do que [as razões de] Pitágoras. A origem disso não está na matemática, e sim na biologia."[7]

Eu acrescentaria que as harmônicas que nosso aparelho fonador produz podem ganhar destaque porque, como a corda vibrante de Arquimedes, qualquer objeto que gera sons tende a privilegiar essa hierarquia de tons. Essa equação se aplica aos nossos corpos e cordas vocais, assim como às cordas de instrumentos, embora Purves pareça ter razão quando diz que ajustamos nossos receptores mentais aos tons e sobretons que geramos tanto na fala quanto na música.

MÚSICA E EMOÇÃO

Purves levou a interpretação dos dados coletados pela sua equipe um passo adiante. Em um estudo de 2009, eles tentaram verificar se falas alegres (mais intensas, segundo sua classificação) produzem vogais com a tendência de se encaixar em escalas maiores, enquanto falas tristes (mais suaves) geram notas com a tendência de se enquadrar em escalas menores. Uma ideia ousada! Eu estaria mais inclinado a crer que as conotações emocionais em escalas maiores/menores têm uma origem cultural, dada a diversidade musical pelo mundo. Lembro que durante uma turnê na qual toquei canções que incorporavam vários ritmos latinos, parte do público e dos críticos (em sua maioria anglo-saxões) achou que aquele material era alegre por conta do ritmo cheio de energia. (Talvez tenham sido feitas outras insinuações de que essas músicas também eram mais frívolas, mas vamos deixar esse viés de lado

aqui.) Várias das músicas que eu estava cantando eram em tonalidade menor, e para mim, tinham um leve ar melancólico – por mais que isso fosse compensado pelos seus ritmos sincopados cheios de vida. Será que a “alegria” dos ritmos se sobrepunha ao tom melancólico das melodias para esses ouvintes específicos? Parece que sim, uma vez que várias letras de salsa e flamenco, por exemplo, são trágicas.

Essa não foi a primeira vez que uma correspondência entre tonalidade maior/ alegria e tonalidade menor/tristeza foi proposta. Como escreveu o jornalista científico Philip Ball, quando descobriu que a música eslava e grande parte da espanhola usam tonalidades menores para músicas alegres, o musicólogo Deryck Cooke afirmou que a vida dessas pessoas era tão dura que elas sequer entendiam a alegria para conseguir expressá-la.

Em 1999, os psicólogos musicais Balkwill e Thompson realizaram um experimento na York University que buscou avaliar até que ponto essas indicações emocionais podem ter uma origem cultural. Eles pediram a ouvintes ocidentais para avaliarem música navajo e hindustani e dizerem se ela era alegre ou triste – e os resultados foram bastante precisos. No entanto, como comentou Ball, há outros indícios como o andamento e o timbre, que poderiam servir como indicação disso. Ele também argumenta que até antes da Renascença na Europa, não havia nenhuma ligação entre melancolia e tonalidades menores – implicando que fatores culturais podem prevalecer sobre o que talvez sejam correlações biológicas reais, mas mais fracas.

Parece provável que tenhamos evoluído para conseguir codificar informações emocionais em nossa fala de formas não verbais. Conseguimos identificar instantaneamente pelo tom de voz de uma pessoa se ela está irritada, alegre, triste ou defensiva. Grande parte dessa informação vem de tons enfatizados (que podem implicar escalas menores ou maiores), “melodias” faladas, harmônicas e timbres da voz. Podemos captar indícios emocionais a partir desses elementos tanto quanto das palavras usadas em si. Concluir que esses sons vocais podem corresponder a escalas e intervalos musicais, e que podemos ter desenvolvido melodias com certas raízes nessas variações de fala, não parece ser um salto tão grande.

VOCÊ ESTÁ SENTINDO?

Em um estudo da UCLA, os neurologistas Istvan Molnar-Szakacs e Katie Overy analisaram tomografias cerebrais para determinar quais neurônios eram ativados quando pessoas e macacos observavam outras pessoas e macacos realizando ações ou demonstrando emoções específicas. Eles constataram que um conjunto de neurônios no observador “espelha” aquilo que eles estão vendo. Se você está assistindo a um atleta, por exemplo, os neurônios

associados aos mesmos músculos que ele está usando serão acionados. Nossos músculos não se mexem, e infelizmente não podemos extrair nenhum exercício virtual ou benefício de saúde observando outras pessoas praticando esportes, mas nossos neurônicos agem como se estivessem emulando os movimentos observados. Esse efeito também ocorre com emoções. Quando vemos alguém franzindo a testa ou sorrindo, os neurônios associados a esses músculos faciais são acionados. Mas – e essa é a parte importante – os neurônios emocionais associados a essas emoções também são ativados. Sinais sonoros e visuais disparam neurônios empáticos. É brega, mas é verdade: se você sorrir, deixará *sim* os outros mais felizes. Tendemos a sentir o que os outros estão sentindo – talvez não com a mesma intensidade, ou de uma forma tão profunda – mas a empatia parece ser uma função inata da nossa neurologia. Já foi proposto que essa representação (como isso é chamado pelos neurocientistas) compartilhada é essencial para *qualquer* espécie de comunicação. É essa habilidade de vivenciar representações compartilhadas o que usamos para entender aonde a outra pessoa quer chegar, o que ela está falando. Se não tivéssemos esse recurso para compartilhar referências comuns, não conseguiríamos nos comunicar.

Isso é muito óbvio – é claro que sentimos o que os outros estão sentindo, pelo menos até certo ponto. Se não fosse assim, por que iríamos chorar assistindo a um filme ou sorrir ouvindo uma canção de amor? As fronteiras entre o que você sente e o que eu sinto são porosas. O fato de sermos animais sociais é algo profundamente arraigado em nós e é o que nos torna quem somos. Temos o costume de nos pensar como indivíduos, mas em certo sentido, não somos; cada célula nossa é ligada ao grupo ao nosso redor por essas reações empáticas aos outros. Esse espelhamento não é apenas emocional, mas social e físico também. Quando alguém se machuca, você também "sente" a dor da outra pessoa, ainda que não da mesma maneira. E quando um cantor joga a cabeça para trás e se entrega à música, sentimos isso também. Criamos uma imagem interior daquilo pelo que o outro está passando quando o corpo dele assume determinada postura.

Antropomorfizamos sons abstratos também. Podemos captar emoções quando ouvimos os passos de alguém. Sentimentos simples – tristeza, alegria e raiva – podem ser detectados com muita facilidade. Esse exemplo dos passos pode parecer óbvio, mas mostra que ligamos todos os tipos de sons às nossas concepções sobre qual emoção, sentimento ou sensação gerou esse som.

O estudo da UCLA propôs que a forma como apreciamos e sentimos a música depende e muito dos neurônios espelho. Quando você vê, ou apenas ouve, alguém tocando um instrumento, os neurônios associados aos músculos

usados para isso são ativados. Ao ouvir um som de piano, podemos “sentir” os movimentos de mãos e braços usados para tocá-lo, e como qualquer um que já fingiu estar tocando uma guitarra poderia comprovar, quando você ouve um solo destruidor, é como se também estivesse “tocando” junto. Mas você precisa saber tocar piano para conseguir espelhar um pianista? O dr. Edward W. Large da Florida Atlantic University analisou o cérebro de pessoas com e sem experiência musical enquanto ouviam Chopin. Como você pode imaginar, o sistema de neurônios espelho foi ativado nos músicos durante o teste, mas surpreendentemente, o mesmo aconteceu entre os não músicos também. Então, fingir estar tocando uma guitarra não é tão estranho quanto às vezes pode parecer. O grupo da UCLA afirma que *todas* as nossas vias de comunicação – auditivas, musicais, linguísticas, visuais – têm atividades motoras e musculares em suas raízes. É captando e intuindo as intenções por trás dessas ações motoras que nos ligamos às emoções nelas contidas. Nossos estados físicos e emocionais são inseparáveis – ao entender um deles, o observador pode deduzir o outro.

As pessoas dançam ouvindo música também, e o espelhamento neurológico pode explicar porque ouvir música rítmica faz com que as pessoas se mexam, e se mexam de maneiras bastante específicas. A música, mais do que várias outras formas de arte, aciona uma imensa variedade de neurônios. Várias regiões do cérebro são ativadas quando ouvimos música: musculares, auditivas, visuais, linguísticas. É por isso que pessoas que perderam totalmente sua capacidade verbal ainda conseguem articular um texto quando ele é cantado. Oliver Sacks escreveu sobre um homem que após sofrer danos cerebrais, descobriu que era capaz de fazer suas atividades cotidianas cantando, e apenas dessa maneira ele conseguia se lembrar de como realizar tarefas simples, como se vestir. A Terapia de Entonação Melódica é o nome dado a uma série de técnicas terapêuticas que foram criadas com base nessa descoberta.

Neurônios espelho também são preditivos. Quando observamos uma ação, postura, gesto ou expressão facial, conseguimos ter uma boa ideia, com base em nossa experiência passada, do que poderá acontecer em seguida. Algumas pessoas com variações da síndrome de Asperger podem não conseguir captar todas essas mensagens com a mesma facilidade, e eu com certeza não sou o único a já ter sido acusado de não entender certos sinais que para meus amigos foram óbvios. Mas a maioria das pessoas consegue captar pelo menos uma grande parte deles. Talvez o nosso amor inato pelas narrativas tenha alguma base neurológica preditiva; com elas, desenvolvemos a habilidade de pressentir o rumo de uma história. O mesmo serve para melodias. Podemos sentir as subidas e descidas emocionais ressoando em uma melodia, uma repetição, um crescendo musical, e criamos expectativas, com base em nossa

experiência, sobre o caminho que essas ações estão trilhando – expectativas que serão confirmadas ou levemente redirecionadas dependendo do compositor ou intérprete. Como argumenta o cientista cognitivo Daniel Levitin, o excesso de informações – quando algo acontece exatamente como antes – faz com que as pessoas fiquem entediadas e desviem sua atenção. Pequenas variações nos mantêm alertas, além de servirem para atrair nossa atenção a momentos musicais críticos à narrativa.

Essas conexões emocionais podem ajudar a explicar por que a música tem um efeito tão profundo no nosso bem-estar psicológico. Podemos usar a música (ou, para o bem ou para o mal, outros podem usá-la) para regular nossas emoções. Podemos animar ou acalmar nós mesmos ou os outros. Podemos usar a música para facilitar nossa integração com um grupo, ou para agir em conjunto com ele. A música é uma cola social – ela é capaz de unir famílias, nações, culturas e comunidades. No entanto, ela pode destruí-las também. Da mesma forma que a música às vezes pode ser vista como uma força positiva, ela pode ser usada para incitar sentimentos nacionalistas ou beligerantes também. Além dessas utilidades para comunidades e nações, a música também é um telégrafo cósmico que nos liga a um mundo externo ao nosso, um reino invisível de espíritos, deuses e talvez até ao mundo dos mortos. Ela pode nos deixar bem fisicamente, ou muito mal. A música é capaz de nos fazer tantas coisas que na verdade ninguém deveria dizer, como ouvimos muitas vezes: “Ah, eu gosto de todo o tipo de música”. Ah, é? Mas alguns estilos de música são diametralmente opostos a outros! É impossível gostar de *todos*. Pelo menos não o tempo todo.

MÚSICA E RITUAIS

A música faz parte de várias cerimônias religiosas e sociais no mundo todo. O etnomusicólogo Alan P. Merriam aponta que a organização social é marcada em quase todos os aspectos nas vidas das comunidades por músicas – músicas para o nascimento de bebês, cantigas de ninar, canções para batizados, músicas que ensinam a usar o banheiro (queria ouvir algumas dessas!), músicas de puberdade, de saudações, de amor, de casamentos, de clãs, de funerais. Um índio sia que vive em um povoado no Novo México disse: “Meu amigo, sem música, você não tem como fazer nada”. Sem música, o próprio tecido social se rasgaria, e os elos entre nós iriam se desfazer.

Músicas ritualísticas podem ser repetidas da mesma maneira, em circunstâncias mais ou menos idênticas, sempre que um ritual é realizado. Ao tocá-la da forma correta, presume-se que você está de acordo com os padrões e a ordem do universo, mas se você errar alguma parte, está ferrado. Segundo

escrituras hindus, entoar um raga da forma errada pode ter consequências fatais para o cantor. Xamãs apaches corriam esse mesmo risco se desafinassem. Na Polinésia, músicos relapsos podiam ser executados. No contexto de um ritual, não existe nenhum conceito de versão "original" em termos de música, compositor ou performance. Esse tipo de música parece ser algo que sempre existiu e é visto como externo à história, como um mito. Nossa tarefa como músicos e participantes do ritual é simplesmente mantê-la viva. Nesse sentido, a música e os seus rituais mantém o mundo girando.

A necessidade de transcrever músicas, especialmente músicas que seriam usadas em rituais, surgiu naturalmente da necessidade de acertar absolutamente tudo antes de tocar para os deuses – a música tocada precisava ser perfeita, e a mesma em todas as vezes. A música escrita é uma saída útil para garantir sua consistência, mas também pode impedir mudanças e inovações. A descrição rígida da música surgiu como um subproduto do controle teocrático e até político. A notação escrita é bastante precisa, mas também é imperfeita, pois não é uma "gravação" exata da obra musical. Vários detalhes de expressão, textura e sentimento se perdem com qualquer tipo de notação – é simplesmente impossível transcrevê-los. No entanto, desde que os símbolos e notas escritos fossem acompanhados por instruções orais e algumas demonstrações físicas, não é difícil imaginar como essas músicas ritualísticas tornariam-se perenes e seriam passadas adiante praticamente intactas. Atribui-se a elas propriedades de cura; suas qualidades espirituais e sociais seriam mantidas. Mas caso esse fio de instruções fosse rompido, caso tudo o que restasse fosse a música escrita, muitos palpites entrariam em cena, e o que fosse passado adiante poderia não ter lá muita semelhança com o original. Essa imprecisão não é de todo má para a música, mas cria um problema para se servir aos deuses. Até onde sabemos, o som de uma performance de Mozart em sua época poderia ser quase intolerável aos nossos ouvidos de hoje – podemos tocar as mesmas notas, mas acabamos modernizando suas composições e várias outras obras musicais para torná-las mais palatáveis às sensibilidades contemporâneas. Até os próprios instrumentos mudaram – e em vários sentidos, foi isso o que permitiu que sua música continuasse viva e popular. Da mesma forma, afastar a música litúrgica do seu latim original – uma língua já pouco usada hoje – diminui parte do seu quê de poder e mistério. A Igreja inevitavelmente perde um pouco do seu grande poder cósmico quando seus hinos são traduzidos para línguas conhecidas.

O GRANDE DESENCANTAMENTO

Penelope Gouk da University of Manchester escreveu um impactante artigo chamado "Raising spirits and restoring souls: Early modern medical

explanations for music's effects" [Elevando espíritos e restaurando almas: Explicações médicas do início da era moderna para os efeitos da música]. Com "início da era moderna", ela está se referindo ao final do século XVII. Na época, uma concepção mais moderna e científica do universo estava começando a se difundir. O método científico, com seus experimentos e provas, não tinha espaço para a Música das Esferas e espíritos harmônicos etéreos – ou assim se acreditava. A música agora precisaria ser explicada pela ciência; ela era apenas um sintoma de algo maior, algo científico que ajudaria a descrever como opera o mundo físico. A música deixou de ser vista como o motor por trás de tudo. Eram as leis físicas do universo que estavam por trás da música. O universo perdeu seu tom de encantamento, e o posto de força todo-poderosa da música foi usurpado pela ciência.

Os rituais religiosos que desde o início motivaram a transcrição da música começaram a ser malvistos também. Para a ética protestante e o Iluminismo, os rituais – tanto sociais quanto religiosos – eram supérfluos. Vários rituais foram abandonados, junto com grande parte de suas músicas. Mas as pessoas gostam e até precisam de rituais. As necessidades não contempladas da humanidade falaram mais alto e as pessoas por fim encontraram uma alternativa em novos rituais seculares e sociais que também envolviam música. O primeiro concerto público foi realizado em Londres, em 1672. Esse espetáculo foi organizado por um compositor e violinista chamado John Banister pouco após sua demissão da banda real. Os ingressos custaram um xelim, e o público podia pedir músicas. Quem poderia negar que apresentações musicais – realizadas em casas de ópera, cabarés, clubes de rock ou festivais abertos – são rituais? Todas têm seu próprio conjunto muito especial de comportamentos prescritos associados a elas, promovem uma espécie de cura e consagram laços comunais. Os rituais foram preservados sob outro nome.

CULTURA VISUAL *VS.* CULTURA ACÚSTICA

Em um comentário famoso, Marshall McLuhan afirmou que após o Iluminismo e a revolução científica, nossa cultura, que antes era acústica, passou a ser visual. Segundo ele, para a cultura acústica, o mundo, assim como o som, está por toda parte à nossa volta, e nos afeta por todos os lados ao mesmo tempo. Esse mundo é multifacetado e sem hierarquias; ele não tem centro, nem ponto focal. A cultura visual tem uma perspectiva – um ponto de fuga, uma direção. Na cultura visual, as imagens estão em um ponto fixo bastante específico: bem na sua frente, e não em todo lugar ao mesmo tempo.

McLuhan afirma que nossa visão começou a ser cada vez mais bombardeada por todas as coisas que estávamos produzindo e a se tornar mais

importante do que a audição. Segundo ele, a forma como pensamos e enxergamos mudou como resultado disso. Em um universo acústico, é possível sentir sua essência, enquanto em um universo visual, aquilo que vemos são categorias e hierarquias. Ele afirma que em um universo visual, as pessoas começam a pensar de forma linear, com um elemento após o outro em uma linha do tempo, em vez da ideia de uma estrutura na qual tudo está existindo ao mesmo tempo e em todos os lugares. Ao bloquear sua visão, uma parede pode apagar a existência de um homem gritando do seu outro lado, mas você ainda pode ouvir as coisas acontecendo à sua volta – à esquerda, à direita, pela frente, por trás – ou mesmo atrás da parede, como o homem gritando. Tendemos a subestimar a influência de alguns dos nossos sentidos, em especial do olfato, em parte porque ele consegue operar de maneira subconsciente para nós, mas também porque não temos palavras para descrever a miríade de cheiros que nos afetam todos os dias.

A maneira como imaginamos o funcionamento dos nossos sentidos é afetada pelos nossos vieses culturais e pela forma como nossa linguagem limita nossa percepção. O que chamamos apenas de tato na verdade inclui sensores distintos para detectar vibrações, texturas, temperatura e movimento – que poderiam ser classificados como um sentido diferente cada um, caso fossem considerados relevantes o suficiente pela nossa cultura. O povo hausa na África identifica apenas dois sentidos: visão e sensação. O sentido da sensação inclui a intuição (por que não a incluímos na nossa lista também?), emoção, olfato, tato e audição. Os inuítes ivilik, que vivem no nordeste da península do Labrador, não pensam o espaço em termos visuais como nós (talvez porque seu ambiente visual tenha muito poucas distinções e marcos referenciais), e sim com referências aos seus outros sentidos.

Li um texto no *The New York Times* há pouco tempo sobre um garoto de nove anos chamado Matthew Whitaker que nasceu 26 semanas antes do normal, pesando menos de um quilo. Ele nunca conseguiu enxergar. Todos os sábados, ele viaja para Nova York, saindo de onde mora, em Hackensack, Nova Jersey, para passar o dia estudando música. Ele toca sete instrumentos.

“Ele ouve tudo como se fosse música”, disse seu pai, Moses Whitaker. “A máquina de fax tem um som de Lá. A copiadora é um Si bemol. As britadeiras fazem as batidas de bateria que ele gosta”. Quando o metrô passa, Matthew bate com sua bengala no chão para recriar o som. Ele cantarola junto com a cidade – os carros velozes e as pessoas falando. Quando lhe pediram para descrever Nova York, ele se levantou e deu um giro completo, apontando para a frente com os dedos. “Nova York é um círculo de sons”, diz ele. “Há música por toda parte. Todo mundo anda com um sorriso no rosto. É um lugar tão musical, sombrio e muito lindo.”[8]

O que Matthew descreve é uma espécie de reencantamento do mundo. É claro que essas partes mágicas e inexplicáveis do mundo não evaporaram; como Freud e Jung acreditavam, elas apenas se enterraram no nosso subconsciente, ainda ativas, afetando tudo o que fazemos, e vindo à tona de tempos em tempos sob diferentes formas. Isso pode acontecer por intermédio de mitos urbanos, roupas de estilo gótico, lendas folclóricas, filmes de terror, monstros de anime japonês, música experimental ou pelo poder das canções pop e a forma teatral e ritualizada com que seus cantores as interpretam. Somos fascinados e atraídos pelo que a ciência não consegue explicar – coisas transcendentes, fabulosas, coisas que nos afetam sem palavras – e a música toca nisso e emana desses mistérios. Ela nos reconecta com a época perdida do encantamento.

Acho que essa noção semimística do mundo também começou a voltar à tona de maneira mais explícita com a música durante os últimos cinquenta anos. Vários músicos e compositores do pós-guerra começaram a pensar a música de uma forma totalmente nova, ou talvez totalmente antiga. John Cage é provavelmente o mais famoso deles. Cage comparava sua visão da música à arquitetura contemporânea da época. Os prédios e as casas desse período tinham várias paredes e janelas enormes de vidro, e para ele, isso significava uma permissão para a entrada do mundo externo, que era visto como parte da arquitetura, em vez de um elemento a ser isolado. A ideia de compartimentalização, de uma separação entre interno e externo, entre o ambiente e o indivíduo, estava ruindo. Obras de arte também estavam sendo feitas com lixo de rua – os amigos de Cage, Jasper Johns e Robert Rauschenberg estavam produzindo obras com elementos cotidianos, como Duchamp já havia feito antes. Cage se questionou se o mesmo poderia ser feito com a música. E ele respondeu à sua pergunta de uma maneira bastante literal – incluindo sons de rua, conversas, acidentes e baques em suas composições. Isso pode não ser bem o que Pitágoras tinha em mente, mas ainda assim, Cage estava abrindo a porta para o universo.

Erik Satie talvez tenha sido um dos primeiros a imaginar que a música poderia ser mais do que aquilo a que havia sido relegada pela cultura ocidental. “Precisamos criar uma música que seja igual à mobília, uma música que faça parte dos ruídos do ambiente… para atenuar o som dos garfos e facas, em vez de dominá-los, sem se impor.”[9] Ele compôs algumas músicas às quais se referia como música mobília, que não eram exatamente um exemplo de música protoambiente, como poderíamos imaginar, mas são agradáveis, ainda que bem repetitivas, e que após um pouco de tempo, esperava ele, começavam a ser ignoradas pelos ouvintes. Esse era um conceito radical – compor uma música para que ela *não* fosse ouvida. Mas as coisas foram ainda mais longe.

Bing Muscio (ele se chamava assim mesmo!) da corporação Muzak afirmou que a música produzida pela sua empresa era feita para ser *escutada*, mas não *ouvida*. A Muzak chegou a ser a maior rede de música do mundo, alcançando pelo menos 100 milhões de ouvintes – ou não ouvintes, se você preferir. Embora hoje seja mais raro ouvir "música de elevador" (também conhecida como muzak), o conceito da empresa era engenhoso. Seus inventores notaram a preocupação dos especialistas em eficiência que haviam ganhado espaço no ambiente de trabalho americano da época com o fato de que seus funcionários se mantinham alertas em apenas alguns momentos do seu dia de trabalho e, tipicamente, tinham uma queda de energia do meio para o final da tarde. Os chefes das empresas queriam um gráfico reto – um fluxo de trabalho constante e eficiente o dia todo. Isso nos traz de volta às ideias de Ken Robinson e Tom Zé que entendem o capitalismo como uma fábrica de máquinas humanas. Os tecnólogos da Muzak acreditavam ter encontrado uma solução para esse problema: suavizar essas curvas de produtividade usando música. Músicas calmas seriam tocadas durante os momentos de pico de energia, e outras um pouco mais agitadas durante à tarde para animar os trabalhadores. Muitos achavam que isso funcionava.

Em vez de licenciar gravações para tocar em suas lojas e escritórios que tenham alguma ligação aos seus serviços, como em geral acontece hoje, a Muzak contratava músicos para tocar certas canções e obras instrumentais conhecidas de uma determinada maneira para que elas *não fossem ouvidas*. As dinâmicas (as mudanças de volume), e até tons mais agudos e graves, eram descartados. Era como se a Muzak estivesse sugando toda a alma das músicas, mas na verdade, acabou criando algo totalmente novo, algo mais próximo do que Satie havia imaginado: música mobília, um tipo de música com função claramente utilitária (para os seus entusiastas) integrada ao ambiente para induzir calma e tranquilidade em lojas e escritórios. Por que as composições de Satie, a música ambiente de Brian Eno ou as obras minimalistas de Morton Feldman são consideradas interessantes, enquanto as trilhas da Muzak são tidas como irritantes? É apenas pelo fato de que a Muzak alterava canções que já eram conhecidas por todos? Acredito que não. O problema é que esse tipo de música foi criado com a intenção de amortecer sua percepção, então ouvi-las é como tomar tranquilizantes à força. Claro, nem todos reclamaram – Annunzio Paulo Montovani gravou uma série de álbuns exuberantes cheios de cordas com "músicas lindas", e se tornou o primeiro artista a vender um milhão de discos estéreo.

No entanto, o conceito de uma música soporífera não se sustenta. Não são todos os tipos de atividade que podem ter sua eficiência aprimorada com o uso de uma trilha sonora. Não consigo ouvir música enquanto escrevo este livro, por mais que vários amigos meus ouçam música o tempo todo em seus

estúdios enquanto pintam, trabalham no Photoshop ou criam sites. Mas minha atenção sempre se volta para a música. Um estudo recente mostrou que a música atrapalha trabalhos analíticos, mas pode estimular atividades criativas. Acho que isso depende do trabalho criativo em questão, e do tipo de música usado.

SEM MÚSICA

Em 1969, a Unesco aprovou uma resolução delineando um direito humano pouco discutido – o direito ao silêncio. Acho que eles estão se referindo ao que acontece se uma fábrica barulhenta ou uma galeria de tiro são construídas ao lado da sua casa, ou uma balada embaixo do seu prédio. Isso não quer dizer que você pode exigir que um restaurante desligue o som caso você não goste do que estiver tocando, ou pôr uma mordaça no cara ao lado de você no metrô que fica gritando no celular. No entanto, essa é uma ideia interessante – apesar da nossa aversão inata ao silêncio absoluto, devemos ter o direito de tirar uma folga auditiva de tempos em tempos, para vivenciar, ainda que por um curto período, um ou dois momentos de "ar fresco". Acho uma boa ideia classificar como um direito humano a necessidade de ter um momento de meditação, um espaço para arejar a cabeça.

Cage escreveu um livro chamado, ironicamente, *Silence*. O título é irônico porque Cage estava se tornando cada vez mais conhecido por inserir ruídos e caos em suas composições. Ele certa vez afirmou que o silêncio não existe para nós. Em uma busca pelo silêncio, ele foi até uma câmara aneoica na Bell Labs, uma sala isolada de todos os sons externos, com paredes projetadas para inibir o rebatimento dos sons. Um espaço morto, acusticamente. Após alguns instantes, ele começou a ouvir batidas e um sopro, e foi informado que esses sons eram do seu próprio coração batendo e do seu sangue correndo pelas suas veias e artérias. Eles pareciam mais altos do que o esperado, mas tudo bem. Pouco depois, ele ouviu outro barulho, um zunido alto, e foi informado que esse era o som do seu sistema nervoso. Ele percebeu então que, para os seres humanos, o silêncio absoluto não existe, e essa anedota se tornou a forma como ele explicava por que, em vez de lutar contra todos os sons externos e tentar isolar a música como algo fora desse mundo barulhento e incontrolável dos sons, ele decidiu incorporá-los: "Deixe que os sons sejam apenas sons, em vez de pensá-los como veículos para teorias criadas pelo homem ou expressões dos sentimentos humanos".[10] Ao menos em termos conceituais, o mundo todo agora pode ser encarado como música.

Outros usaram a duração para criar músicas mais próximas a certos fenômenos do mundo. Em meados dos anos 1980, Morton Feldman compôs um quarteto de cordas com seis horas de duração: "Minha geração inteira

estava acostumada a obras de 20 a 25 minutos. Esse era o nosso padrão. Todos nós conhecíamos esse formato, e sabíamos como lidar com ele… Antes, minhas obras eram como objetos; agora, elas lembram mais estruturas em evolução”.[11] A música, segundo essa forma de pensamento, torna-se um espaço a ser habitado em vez de um objeto discreto. Há uma similaridade nisso com a tradição musical chinesa que entende cada tom como uma entidade musical em si. Essa é uma abordagem muito diferente da visão ocidental clássica, segundo a qual a música é composta de relações entre tons e notas em vez de os sons das notas em si. O compositor chinês Chou Wen-Chung escreveu um artigo em 1971 no qual ele parece concordar quando McLuhan diz que no ocidente, a forma *como* as coisas são organizadas é mais importante do que *o que* elas de fato são. Compositores ocidentais mais recentes parecem estar se direcionando para uma posição central entre essas duas visões; suas obras nos convidam a entender sua música e suas notas como uma forma, como coisas, como um ambiente e espaço para uma audição profunda. Em certo sentido, isso é reminiscente do monocórdio cósmico. Eles elevaram seu trabalho fazendo com que pouquíssima coisa acontecesse – nada ocorre ou muda, muitas vezes por um longo tempo. A repetição e a estase força você, caso não desligue seu aparelho de som ou abandone a apresentação, a mergulhar cada vez mais fundo na obra. Ela se torna uma parte do seu ambiente, ou algo similar a sons naturais, como o som das ondas, ou do vento. As coisas mudam como no mundo real, mas de forma muito gradual.

Em 1977, o compositor Alvin Lucier criou uma obra usando apenas uma corda – um monocórdio. Ao se concentrar em diferentes partes da corda enquanto ela vibrava, era possível ouvir toda uma gama de sons quando esses sobretons eram amplificados por captadores microfônicos. Ao exemplo de Lucier, a compositora Ellen Fullman também trabalha com longos cabos esticados como seus instrumentos, transformando todo o interior de um prédio em um instrumento com “cordas” estendidas de um lado ao outro do espaço. Como na obra de Lucier, ela deixa os sobretons naturais determinarem qual será o modo ou a escala musical.

Em 2005, eu também transformei um prédio em um instrumento, usando as teclas de um antigo harmônio basicamente como um conjunto de chaves que ativavam máquinas conectadas a várias partes de um imenso espaço industrial antigo. Motores faziam vigas vibrarem, que então ressoavam de acordo com seu cumprimento. Pequenos martelos batiam em colunas ocas de ferro, que se agitam como xilofones ou gongos. Tubos finos de ar sopravam pelo encanamento, gerando lindos sons de flautas alto. Seria de se esperar um resultado barulhento e “industrial”, mas o som era bastante musical. O público era convidado a “tocar” o prédio usando esse mecanismo. Todos

podiam se sentar em frente ao órgão e fazer o que bem quisessem.

Isso foi uma obra musical? Uma composição? Vai saber. O mais importante para mim foi que esse aparelho democratizou a música. Como era impossível tocar esse instrumento de forma virtuosa, todos estavam mais ou menos no mesmo nível. O resultado produzido por crianças era tão bom quanto o de compositores treinados e experientes, e até tão bom quanto o de músicos que às vezes se sentavam em frente ao mecanismo e pareciam saber como tocá-lo por instinto. O medo e a hesitação típicos sentidos pelas crianças ao tocarem um instrumento desconhecido na frente dos outros desapareceram. Como o cabo de Lucier e as cordas de Fullman, não era preciso compor para criar esse tipo de música – a música era determinada apenas pelo seu ambiente e pelos operadores do mecanismo. A maior parte dessa música cósmica não tinha princípio, nem fim. Essa espécie de música apenas se propõe a existir, como a miríade de outros elementos que nos cercam, como os sons constantes no mundo, em vez de uma gravação ou performance finita.

Em 2010, vi uma apresentação do compositor John Luther Adams, que foi realizada na imensa 67th Street Armory, em Manhattan, e durante mais de uma hora, contou com pelo menos sessenta percussionistas tocando instrumentos como xilofones e máquinas geradoras de vento. A apresentação tinha uma partitura, mais ou menos. Vi uma delas em um pedestal e notei que ela era composta de uma série de sequências curtas e desconexas de duas ou três notas. A ideia era tocar uma sequência, não necessariamente em uníssono com os outros músicos, e então pouco a pouco fazer com que todos passassem à frase seguinte. Um a um, os músicos começavam a tocar o conjunto seguinte de notas em suas partituras para seja lá qual instrumento aquilo havia sido composto. E assim por diante, até que todos chegassem ao fim, que era quando todos já haviam exaurido todos os pequenos fragmentos. Isso levou por volta de uma hora. O resultado foi cheio de texturas, como um grande painel, e nada melódico. Uma onda de um certo tipo de som cercava você, e sua natureza específica conduzia a uma nova textura, enquanto os músicos aqui e ali decidiam seguir adiante. A plateia tinha liberdade para andar pelo espaço, e os músicos estavam todos espalhados pelo lugar – não havia nenhum “palco” e, portanto, nenhum foco central. Eu compararia isso à experiência de observar o céu, de ver as nuvens se formando no horizonte, chegando mais perto e ficando pouco a pouco mais escuras, ganhando uma textura mais sombria, para então desabar, soltando uma torrente de água, e se dissiparem com a mesma rapidez, deixando um céu limpo para trás de novo. Não foi como uma obra de Cage, mas também mostrou uma nova forma de sentir e vivenciar que o mundo é uma música, uma espécie de composição, e uma composição não pré-determinada.

Nos anos 1960, o compositor Terry Riley costumava fazer concertos que duravam a noite toda nos quais ele criava ambientes sonoros improvisando (dentro de parâmetros rígidos) com repetições gravadas em fitas. O público muitas vezes trazia seus sacos de dormir e cochilava em certas partes do "concerto". (Algo similar ao trabalho de Bing Muscio e Satie com suas músicas ignoráveis.) Quando Riley precisava parar para ir ao banheiro, ele deixava as repetições rodando sozinhas. Rhys Chatham e Glenn Branca criaram ambientes sonoros semelhantes para conjuntos de guitarras – experiências maravilhosas que invocam o som de um viaduto sobre uma estrada ou uma fundição de aço. Em 2006, vi a banda SunnO))), que teatralizou essa experiência – fazendo um show em uma antiga igreja. A música da banda é composta de zumbidos monstruosamente altos que crescem e se espalham pela plateia enquanto os músicos ficam com suas guitarras em frente a uma parede de amplificadores empilhados, todos vestidos como um grupo de druidas encapuzados. Não há bateria, nem gongos – não que o público saiba. Os rituais estão voltando, ou talvez nunca tenham saído de cena. O som do SunnO))) é fantástico – mostrando o incrível lado sombrio da ambientação.

MÚSICA AUTO-ORGANIZADA

Talvez haja uma conclusão lógica para o caminho que trilhei aqui. Se a música é inerente a todas as coisas e lugares, então por que não deixar que a própria música se produza? O compositor, em sua concepção tradicional, pode não ser mais necessário. Deixem os planetas e as esferas girarem. O músico Bernie Krause acabou de lançar um livro sobre "biofonia" – o reino da música e dos sons criados por animais, insetos e pelo ambiente não humano. A música produzida por sistemas auto-organizados é algo que qualquer um ou qualquer coisa podem criar, e que pode ser ignorada por todos. Cage disse que o compositor contemporâneo "lembra o fabricante de uma câmera que permite aos outros tirarem fotos com ela".[12] Isso representa uma certa eliminação de autoria, ao menos em seu sentido aceito. Ele acreditava que a música tradicional, com suas partituras que mostram quais notas devem ser tocadas e quando, não reflete os processos e os algoritmos que ativam e criam o mundo à nossa volta. O mundo de fato nos oferece apenas possibilidades e oportunidades restritas, mas há sempre opções, e mais de uma forma para fazer tudo. Ele e outros se perguntaram se a música não poderia fazer parte desse processo emergente.

Um pequeno aparelho produzido na China leva essa ideia um passo adiante. A Máquina de Buda é um tocador de música que usa algoritmos aleatórios para organizar uma série de tons tranquilizantes e com isso é capaz de gerar melodias infinitas sem repetições. O programador que inventou o

aparelho e organizou seus sons substitui o compositor, eliminando também o papel do intérprete. Compositor, instrumento e intérprete estão todos contidos em uma só máquina. Esses aparelhos não são muito sofisticados, embora seja possível imaginar um dia no qual todo o tipo de música poderá ser produzido por máquinas. Os padrões básicos mais usados que ocorrem em diversos gêneros poderiam ser transformados em algoritmos que conduzem a produção dos sons. Não seria difícil imaginar grande parte do pop e do hip-hop comercial sendo produzida apenas por máquinas – suas fórmulas já estão bem estabelecidas, e só seria preciso escolher entre uma variedade de ganchos e batidas disponíveis para que um fluxo infinito de recombinações perfeitas para fazer sucesso no rádio surgisse. Embora essa abordagem industrial seja muitas vezes malvista, sua natureza maquinal poderia ser encarada da mesma forma como algo bom – ela devolveria sua autoria ao éter. Todos esses desdobramentos implicam em uma volta completa ao início; voltamos à ideia de que o nosso universo pode ser permeado pela música.

Aceito de braços abertos a libertação da música de sua prisão melódica, de suas estruturas rígidas, e da harmonia. Afinal, por que não? Mas também ouço músicas que não aderem a essas determinações. Ouvir a Música das Esferas pode ser uma experiência gloriosa, mas às vezes também preciso de canções mais concisas, de algo mais parecido com uma narrativa ou uma foto do que um universo inteiro. Posso gostar de um filme ou um livro no qual nada de mais acontece, mas sou bastante conservador também – se uma canção supostamente se encaixa no gênero pop, eu a ouço com certas expectativas. Posso me entediar mais facilmente com uma canção pop que não segue suas próprias regras do que ouvindo uma compo-sição contemporânea repetitiva e estática. Gosto de ouvir uma boa história, mas também gosto de ver as ondas no mar – por que eu teria que escolher entre uma coisa ou outra?

AGRADECIMENTOS

Muitos anos atrás, durante uma turnê, mandei alguns trechos do meu diário de estrada para Dave Eggers só por diversão – eu estava no Leste Europeu, se não me engano. Eles provavelmente foram enviados por fax; isso foi há muito tempo. Dave achou que esses textos mostravam como a vida de um músico em turnê realmente era – relances de um mundo que ele achava nunca ter sido revelado antes. Achei seus comentários encorajadores e empolgantes, mas isso também foi antes da era dos blogs, então minhas cartas continuaram guardadas, embora algumas passagens tenham conseguido achar espaço no meu último livro sobre bicicletas e cidades. A empolgação de Dave plantou em mim a semente que me fez pensar em talvez escrever um livro sobre música algum dia. No entanto, relutei muito em seguir essa estrada – não faltam volumes nas prateleiras de "biografias de roqueiros grisalhos" –, então resisti à ideia durante um bom tempo, mas parece que o dia chegou. Acho que consegui passar uma ideia de que o mundo da música é mais amplo do que minha própria experiência, embora ela tenha seu papel aqui também.

Scott Moyers, que hoje trabalha na Penguin Press, fez o primeiro esboço de edição e me ajudou a estruturar o livro. Em seguida, o projeto passou para a equipe da McSweeney's: Ethan Nosowsky foi o principal editor. Adam Krefman, Dave Eggers (design de capa), Chelsea Hogue e Walter Green ajudaram todos no conteúdo, no design (Walter cuidou da maior parte do design interno do livro) e no trabalhoso processo para o licenciamento das imagens. Todomundo, o meu próprio escritório, cuidou deste projeto durante vários anos – LeeAnn Rossi esteve envolvida na coordenação geral, e Frank Hendler ajudou com a pesquisa sobre o mercado musical do capítulo sete, assim como meu agente, David Whitehead. Minhas empresárias, Lia Sweet, Nan Lanigan e Illene Bashinsky, também foram extremamente úteis nas nossas tentativas de entender e apresentar as finanças dos músicos e explicar da forma mais clara possível um histórico contábil transparente de alguns dos meus próprios projetos.

Meu agente literário, Andrew Wylie, foi compreensivo quando expliquei a ele que este livro não seria uma autobiografia, nem uma série de ensaios – mas talvez uma combinação dos dois. Agora que o trabalho está pronto, é um pouco mais fácil explicar.

Obrigado a Sally Singer por insistir que eu revisasse o texto mais uma vez. Obrigado também a todos que me permitiram usar suas fotos, citações e diagramas.

NOTAS

Capítulo um: Criação reversa

1 *Folk Song Style and Culture,* Alan Lomax, Transaction Publishers, 1978.

2 "Why So Serious?", Alex Ross, *The New Yorker*, 8 de setembro de 2008.

3 "Bird Songs", Gareth Huw Davies, no documentário de David Attenborough *The Life of Birds*, PBS. *www.pbs.org/lifeofbirds/songs/index.html*.

4 "The relation of geographical variation in song to habitat characteristics and body size in North American Tanagers", Eyal Shy, *Behavioral Ecology and Sociobiology* vol. 12, nº 1, 71–76.

5 "How City Noise Is Reshaping Birdsong", David Biello, *Scientific American*, 22 de outubro de 2009.

6 Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution, David Rothenberg, Bloomsbury Press, 2011, p. 6.

Capítulo dois: Minha vida no palco

1 "Creativity and psychopathology: A study of 291 world-famous men", Felix Post, *The British Journal of Psychiatry* (1994) 165: 22–24.

Capítulo três: Como a tecnologia molda a música: *analógica*

1 "The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch", Geoff Manaugh, *BLDG Blog*, abril de 2007. *http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheon-interview-with.html.*

2 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 13.

3 Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music, Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 14.

4 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, 2010, p.60.

5 "The Menace of Mechanical Music", John Philip Sousa, publicado originalmente na *Appleton's Magazine* vol. 8, 1906, p. 278. *www.phonozoic.net/n0155.htm*.

6 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, p. 17.

7 Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music, Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 60.

8 *Si sos brujo: A Tango Story*, Caroline Neal, Cinemateca, 2005. dvd.

9 Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music, Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 78.

10 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, p. 74–75.

11 "Wiring the World: Acoustical Engineers and the Empire of Sound in the Motion Picture Industry, 1927–1930", Emily Thompson, in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Veir Erlmann, ed., Berg Publishers, p. 198.

12 Ibid, p. 201.

13 Ibid, p. 202.

14 “The Prospects of Recording”, Glenn Gould, in *High Fidelity* vol. 16, nº 4, abril de 1966, p. 46–63.

15 Ibid.

16 “Thanks for the Memorex”, Hua Hsu, *ArtForum*, fevereiro de 2011.

17 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 12.

Capítulo quatro: Como a tecnologia molda a música: *digital*

1 Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music, Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 258–261.

2 Ibid, p. 268.

3 Ibid, p. 207–208.

4 “Thinking About Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus’s Walkman”, Michael Bull, in Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity, Veir Erlmann, ed. Berg Publishers, p. 174.

5 Ibid, p. 176.

Capítulo cinco: No estúdio de gravação

1 “The Prospects of Recording”, Glenn Gould, in *High Fidelity* vol. 16, nº 4, abril de 1966.

Capítulo seis: Parcerias

1 “N.A.S.A: The Spirit of Apollo”, Tom Breihan, *Pitchfork*, 18 de fevereiro de 2009. *www.pitchfork.com/reviews/albums/12686-the-spirit-of-apollo*.

Capítulo sete: Negócios e finanças

1 “The Artistry Is Apparent, So Where’s the Audience?”, Stephen Holden, *The New York Times*, 6 de fevereiro de 2011.

2 “Musical Survivor Hustles for a Second Chance”, Ben Sisario, *The New York Times*, 8 de fevereiro de 2011.

3 “U2 Signs 12-Year Deal with Live Nation”, Billboard. www.billboard.com/news/article_display.jsp?vnu_content_id=1003782687#/news/article_display.jsp?vnu_content_id=1003782687.

4 “Live Nation’s $120 Million Bet: Breaking Down Madonna Deal”, Peter Kafka, Business Insider, 10 de outubro de 2007. http://articles.businessinsider.com/2007-10-10/tech/30040635_1_madonna-deal-live-nation-material-girl.

5 “Bandcamp Powers Online Sales, Aims to Fill Myspace ‘Vacuum’”, John Tozzi, Bloomberg, 1º de novembro de 2011. www.bloomberg.com/news/2011-11-01/bandcamppowers-online-sales-aims-to-fill-myspace-vacuum-.html.

Capítulo oito: Como criar uma cena

1 *Toward a Poor Theater*, Jerzy Grotowski, Routledge, 2002, p. 255.

Capítulo nove: Amadores!

1 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 61.

2 *What Good Are the Arts?*, John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 34–6.

3 “The Menace of Mechanical Music”, John Philip Sousa, publicado originalmente em *Appleton’s Magazine* vol. 8, 1906.

4 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Mark Katz, University of California Press, 2010, p. 70.

5 “What’s Wrong with Classical Music?”, Colin Eatock, 3 Quarks Daily, 4 de outubro de 2010. www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2010/10/whats-wrong-with-classical-music.html.

6 Ibid.

7 *What Good Are the Arts?*, John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 11.

8 Ibid, p. 97.

9 Ibid, p. 97–99.

10 Ibid, p. 101.

11 Os números de visitação das grandes mostras podem ser consultados aqui: http://blogs.artinfo.com/realcleararts/2011/08/08/wait-a-minute-further-thoughts-on-two-blockbuster-shows.

12 *What Good Are the Arts?*, John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 20–32.

13 Ibid, p. 25.

14 Ibid, p. 90.

15 Ibid, p. 60.

16 Ibid, p. 61.

17 *Criticisms on Art*, William Hazlitt, Nabu Press, 2011, p. 110.

18 *Patronizing the Arts*, Marjorie Garber, Princeton University Press, 2008, p. 52.

19 Ibid, p. 54.

20 “Design for Living”, Paul Goldberger, *The New Yorker*, 4 de abril de 2011.

21 *What Good Are the Arts?*, John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 132–133.

22 Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music, Greg Milner, Faber & Faber, 2010, p. 119.

23 “A Metropolitan Opera High Note, as Donations Hit $182 Million”, Daniel J. Wakin, The New York Times, 10 de outubro de 2011. www.nytimes.com/2011/10/11/arts/music/metropolitan-operas-donations-hit-a-record-182-million.html?pagewanted=all.

24 “L.A. Opera’s ‘Ring’ cycle may be in the red”, Mike Boehm, Los Angeles Times, 29 de maio de 2010. http://articles.latimes.com/2010/may/29/entertainment/la-et-ringtickets-20100529.

25 “A Metropolitan Opera High Note, as Donations Hit $182 Million”, Daniel J. Wakin, The New York Times, 10 de outubro de 2011. www.nytimes.com/2011/10/11/arts/music/metropolitan-operas-donations-hit-a-record-182-million.html?pagewanted=all.

26 “Reader Response: Orchestras Are Overextended”, Daniel J. Wakin, The New York Times, 22 de abril de 2011. http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/22/reader-response-orchestras-are-over-extended.

27 “Los galeones en el siglo XXI. El Roxy, un ejemplo de art deco tapatio”, in *Replicante* vol. 3, nº 12, Verão de 2007.

28 *What Good Are the Arts?*, John Carey, Faber & Faber, 2005, p. 40.

29 “Beyond Baby Mozart: Students Who Rock”, David Bornstein, The New York Times, 8 de

setembro de 2011. http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/09/08/beyond-baby-mozart-students-who-rock.

30 "Rock Is Not the Enemy", David Bornstein, The New York Times, 13 de setembro de 2011. http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/09/13/rock-is-not-the-enemy.

31 "Strings Attached: What the Venezuelans Are Doing for British Kids", Ed Vulliamy, *The Observer*, 3 de outubro de 2010.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 "Let's Get Serious About Cultivating Creativity", Steven J. Tepper & Geordе D. Kuh, *The Chronicle of Higher Education*, 4 de setembro de 2011. *www.chronicle.com/article/Lets-Get-Serious-About/128843*.

35 Musicophilia: Tales of Music and the Brain, Oliver Sacks, Knopf, 2007, p. 102.

36 *What Good Are the Arts?*, John Carey, Faber & Faber, 2005.

37 "Transform Education? Yes, We Must", Sir Ken Robinson, The Huffington Post, 11 de janeiro de 2009. www.huffingtonpost.com/sir-ken-robinson/transform-education-yesw_b_157014.html.

38 The Thinking Ear: Complete Writing on Music Education, R. Murray Schafer, Arcana Editions, 1986, p. 246–48.

Capítulo dez: Harmonia Mundi

1 Selected Essays and Readings: On the Origin of Music, Robert Fink, Greenwich Publishing, 2003.

2 The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedia Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy, Manly P. Hall, Jeremy P Tarcher/ Penguin, 2003, p. 252.

3 *The Harmony of the World*, Johannes Kepler, American Philosophical Society, 1997, p. 440.

4 "The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch". Geoff Manaugh, *BLDG Blog*, abril de 2007. *http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentric-pantheon-interview-with.html*.

5 The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space, Kitty Ferguson, Walker Publishing Company, 2008, p. 239.

6 "Ether Ore: Mining Vibrations in American Modernist Music", Douglas Kahn in *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Culture*, Veit Erlmann, ed., Berg Publishers, 2004, p.127.

7 "In Search of Music's Biological Roots", Ker Than, *Duke Magazine* vol. 94, nº 3, maiojunho de 2008. *www.dukemagazine.duke.edu/issues/050608/music1.html*.

8 "A Sonorous, Smiling City", Kerri MacDonald e Béatrice de Géa, *The New York Times*, 16 de março de 2011.

9 "Cage's Place in the Reception of Satie", Matthew Shlomowitz, 1999. *www.satiearchives.com/web/article8.html*.

10 "Experimental Music", John Cage, declaração dada num discurso para a convenção da Music Teachers National Association em Chicago em 1957. *www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf*.

11 Outsider: John Rockwell on the Arts, 1967-2006, 2006, Limelight Editions, p. 210.

12 "Experimental Music", John Cage, declaração dada num discurso para a convenção da Music

Teachers National Association em Chicago em 1957. *www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf*.

LEITURA SUGERIDA

Capítulo um: Criação reversa

Campbell, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces,* New World Library, 2008.

Lomax, Alan, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, 1978.

Lomax, Alan; Paulay, Forrestine, diretores, *Rhythms of Earth: The Choreometrics Films of Alan Lomax and Forrestine Paulay*, NTSC, Media-Generation, 2008.

Capítulo dois: Minha vida nos palcos

Tanizaki, Junichiro, *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books, 1977.

Rouget, Gilbert, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession,* University of Chicago Press, 1985.

PAJ: A Journal of Performance and Art, originalmente entitulada *Performing Arts Journal*, trazia frequentemente entrevistas com diretores de teatro "experimental" como Mabou Mines e Bob Wilson.

Artaud, Antonin, *The Theater and Its Double*, Grove Press, 1938.

Thompson, Robert Farris, *African Art in Motion,* University of California Press, 1979.

Canetti, Elias, *Crowds and Power,* Farrar, Straus and Giroux, 1984.

Goodman, Felicitas D., *Speaking in Tongues: A Cross Cultural Study in Glossolalia*, University of Chicago Press, 1972.

Young, Neil; Crazy Horse, *Rust Never Sleeps*, lp, Reprise Records, 1979.

Country Legends, VHS, Hallway Entertainment Inc., 2000

Capítulo três: Como a tecnologia molda a música: *analógica*

Eisenberg, Evan, *The Recording Angel*, Yale University Press, 2005

Erlmann, Veit, ed., *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, Berg Publishers, 2004.

Emmerson, Simon; Wishart, Trevor;, ed., *On Sonic Art*, Hardwood Academic Publishers, 1996.

Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, 2010.

Milner, Greg, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, 2010.

Jones, George, *Anniversary: Ten Years of Hits*, cd, Sony, 1982.

Capítulo cinco: No estúdio de gravação

Emerick, Geoff; Massey, Howard, Here There and Everywhere: *My Life Recording the Music of the Beatles*, Gotham, 2007.

Davis, Miles; Troupe, Quincy, *Miles: The Autobiography*, Simon & Schuster, 1990.

Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago Press, 1981.

33 1/3 (Thirty-Three and a Third) é uma coleção de livros sobre álbuns musicais, em que um autor aborda um álbum específico, publicada pela Bloomsbury Publishing.

Godard, Jean-Luc, diretor, *Sympathy for the Devil*, filme, 1968.

Capítulo seis: Parcerias

Jacobs, Jane, The Death and Life of Great American Cities, Modern Library, 2011.

Eggers, Dave, What is the What, Vintage, 2007.

Mercado, Monina Allarye, People Power: The Philippine Revolution of 1986: An Eyewitness History, Writers & Readers, 1987.

Solnit, Rebecca, A Paradise Built In Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster, Viking, 2010.

Veloso, Caetano, *Verdade Tropical*, Companhia das Letras, 1997.

Capítulo sete: Negócios e finanças

Krasilovsky, M. William; Shemel, Sidney; and Gross, John M., *This Business of Music*, Billboard Books, 2007.

Dannen, Fredric, Hit Men: Power Brokers and Fast Money Inside the Music Business, Vintage, 1991.

Stokes, Geoffrey, Starmaking Machinery: The Odyssey of an Album, Bobbs-Merrill, 1976.

Capítulo oito: Como criar uma cena

Wilson, E.O., *On Human Nature*, *Harvard University Press*, 2004.

Guillermoprieto, Alma, *Samba*, Vintage, 1991.

Tiger, Lionel, *Men in Groups*, Transaction Publishers, 2004.

Capítulo nove: Amadores!

Carey, John, *What Good are the Arts?*, Oxford University Press, 2010.

Robinson, Ken, *Out of Our Minds: Learning to be Creative*, Captone, 2011.

The Trips Festival, DVD, dirigido por Eric Christensen (2008; Trips Festival).

Ross, Alex, *Listen To This*, Farrar, Straus and Giroux, 2011.

Friedman, B.H., ed., *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Exact Change, 2004.

Roberts, John Storm, *The Latin Tinge: The Impact of Latin Music on the United States*, Oxford University Press, 1999.

Krich, John, *Why Is This Country Dancing?: A One-Man Samba to the Beat of Brazil*, Cooper Square Press, 2003.

Schafer, R. Murray, *The Thinking Ear: Complete Writing on Music Education*, Arcana Editions, 1986.

Dissanayake, Ellen, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, 1995.

Kuh, George D.; Tepper, Steven J., “Let’s Get Serious About Cultivating Creativity”

The Chronicle of Higher Education, 4 de setembro de 2011 http://chronicle.com/article/Lets-Get-Serious-About/128843.

Capítulo dez: Harmonia Mundi

Walter Murch, entrevistado por Geoff Manaugh, “The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch,” BLDG Blog, abril de 2007. *http://bldgblog.blogspot.com/2007/04/heliocentricpantheon-interview-with.html*.

Wittkower, Rudolf, Architectural Principals in the Age Of Humanism, W. W. Norton & Company, 1971.

Blesser, Barry, Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture, The MIT Press, 2009.

Mitrovic, Branko, Learning From Palladio, W. W. Norton & Company, 2004.

Pontynen, Arthur, For the Love Of Beauty: *Art History and the Moral Foundations of Aesthetic Judgement*, Transactions Publishers, 2006.

Cage, John, "Experimental Music", discurso feito na convenção da Music Teachers National Association em Chicago no final de 1957. *http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf*

Gill, Kamraan Z.; Purves, Dale, "A Biological Rationale for Musical Scales," Duke University Center for Cognitive Neuroscience and Department of Neurobiology, publicado em plsone.org, December 3, 2009. *http://www.plosone.org/article/info:doi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0008144*

Molnar-Skazaks, Istvan; Overy, Katie, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, "Music and Mirror Neurons: from motion to 'e' motion," Oxford University Press, 2006.

Balkwill, Laura-Lee; Thompson, William Forde, "A Cross Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues" *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 17, outono de 1999.

Bowling, Daniel L.; Choi, Jonathan D.; Gill, Kamraan; Prinz, Joseph; e Purves, Dale, "Major and Minor compared to excited and subdued speech" *Journal of the Acoustical Society of America*, Volume 127, nº 1, 2010.

Levitin, Dan, *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, Plume/Penguin, 2007.

Sacks, Oliver, *Alucinações musicais*, Companhia das Letras, 2007.

Cardew, Cornelius, *Stockhausen Serves Imperialism*, Latimer New Dimensions, 1974.

Zimmermann, Walter, *Desert Plants: conversations with Twenty-three American Musicians*, A.R.C. Publications, 1976.

Coitt, Jonathan, *Stockhausen: Conversations With the Composer*, Robson Bks, 1974.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

Capítulo um

A – Interior do cbgb por Joseph O. Holmes
B – Rancid no cbgb por Justin Borucki
C – Tootsies Orchid Lounge "House Band" por Henry Horenstein
D – Tootsies Orchid Lounge "Last Call" por Henry Horenstein
E – Foto por Eric Ashford, cortesia de Ethnomusicology Review
F – Catedral de Ely por Walt Bistline, 2010
G – Arnstadt Church por Piet Bron
H – Foto por Marianne Haller, cortesia de Bundesmobilienverwaltung, Hofmobiliendepot, Möbel Museum Wien
I – Hall of Mirrors por Jenson Z. Yu
J – La Scala por Blake Hooper, Hooper & Co. Photography
L – Carnegie Hall por Peter Borg, Westminster Choir College of Rider University
M – Bande de Buddy Bolden, da coleção pessoal do trombonista Willie Cornish
O – Microfone Shure Brothers modelo 55S por John Schneider
P – Rádio Graetz Melodia
Q – we love Sundays, na Space, Ibiza, por Harry Sprout
R – Roseland Ballroom por Joe Conzo
S – Foto por Eric W. Beasman
T – Foto por Olaf Mooij
V – Sanhaçu-escarlate por Joe Thompson

Capítulo dois

A – Cortesia de David Byrne
B – Foto por Patti Kane
D – Foto por Barbara A. Botdorf
E – Cortesia do espólio de Karlheniz Weinberger, curadoria de Patrik Schelder, Zurique, Suíça. Cortesia de Artist Management, Nova York
F – Foto por Andrej Krasnansky
G – Foto por Maria Varmazis
H – Desenho de David Byrne
I – Foto por Rick Wezenaar Photography, http://www.wezenaar.org
K – Performance de Robert Wilson por Stephanie Berger
L – Cortesia de Hiro
M – Foto por Clayton Call
N – Foto por Tony Orlando
O – Dançarinos de bambolê, show do Sufjan Stevenes sobre a BQE, por Lawrence Fung
P – Foto por Anne Billingsley

Capítulo três

B – Ilustração de The Case of the Cottingley Fairies por Joe Cooper
C – Cortesia de Georg Neumann GmbH
D – Cortesia de Pavek Museum of Broadcasting
E – Foto do Museum of Making Music

Capítulo quatro

A – Vocoder feito sob medida para o duo pop Kraftwerk no início dos anos 1970.
B – Cortesia de David Byrne

Capítulo cinco

A-B – Cortesia de Record Plant Remote
C-D – Fotos por Hugh Brown
E – Electric Boogaloos, cortesia de Vicki Stavrinos

F-J – Cortesia de David Byrne
K – Anúncio publicado originalmente no The *New York Times*

Capítulo seis

A – Cortesia de Bibliothèque nationale de France
B – Kente Prestige Cloth, em exposição no The British Museum, Londres
D – Cortesia de David Byrne

Capítulo sete

Os gráficos deste capítulo foram criados com base em números e estatísticas fornecidas pelas seguintes fontes:
p. 207: Recording Industry Association of America
p. 218, 224, 231: *Wired* Magazine
p. 225, 229, 240, 241: RZO Music Ltd.

Capítulo oito

C-D – Desenho de David Byrne

Capítulo nove

C – Publicado originalmente na revista *Life*
D – Publicado originalmente no The *New York Times*
H – Foto por Monika Rittershaus
I – Foto por Claudia Uribe
K – Carlinhos Brown, publicado em *A Tarde Online*

As imagens não creditadas encontram-se em domínio público.

Reconhecido como a força por trás da banda Talking Heads e mais tarde como o criador do renomado selo musical Luaka Bop, David Byrne trabalhou também como fotógrafo, diretor de cinema, escritor e artista solo; ele tem publicado livros e exposto obras de artes visuais por mais de uma década. Entre seus trabalhos mais recentes estão: “Playing the Building” [Tocando o prédio], uma instalação sonora interativa no Battery Maritime Building, em Nova York, e no edifício Roundhouse, em Londres; *Everything That Happens Will Happen Today*, seu primeiro trabalho em coautoria com o compositor Brian Eno desde o álbum de 1981 *My Life in the Bush of Ghosts*; uma série de paraciclos exclusivos instalados por várias ruas de Nova York numa iniciativa do New York City Department of Transportation; e *Diários de bicicleta*, uma crônica de suas viagens de bicicleta por várias cidades do mundo (lançado no Brasil pelo selo Amarilys). Entre seus trabalhos mais recentes está *Here Lies Love*, um musical sobre a vida de Imelda Marcos, em colaboração com Fat Boy Slim.